

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav slavistických a východoevropských studií

Filologie – Slovanské literatury

Ľubica K r é n o v á

Tvorba Ladislava Chudíka

v kontexte českých a slovenských dramatických umení

Ladislav Chudík's Output in Context of Czech and Slovak Dramatic Arts

Dizertačná práca

Vedúci práce: doc. PhDr. Rudolf Chmel, DrSc.

2011

Prehlasujem, že som dizertačnú prácu napísala samostatne s využitím uvedených a riadne citovaných prameňov a literatúry a že práca nebola využitá v rámci iného vysokoškolského štúdia či získania iného alebo rovnakého titulu.

Mgr. Ľubica Krénová

Ďakujem za odborné vedenie vedúcemu dizertačnej práce doc. PhDr. Rudolfovi Chmelovi, DrSc. Za spoluprácu a poskytnutie materiálov z osobného archívu ďakujem pánovi Ladislavovi Chudíkovi. Za spoluprácu pri získavaní potrebných materiálov a údajov ďakujem Informačno-dokumentačnému oddeleniu Inštitútu umenia – Divadelnému ústavu v Prahe. Za pomoc ďakujem PhDr. Jane Hudcovičovej.

Mgr. Ľubica Krénová

OBSAH

Úvod	5
I. Rodinné zázemie a dobové súvislosti	10
1.1. Detstvo – chlapčensťvo – prah dospelosti (Valibuk – Škrhola – komisár)	10
1.2. Hospitant Národného divadla a začiatky intelektuálneho zrenia	16
II. Divadelná tvorba pod vedením československých režisérov	29
2.1. Drahoš Želenský a Nová scéna Národného divadla	29
2.2. Herecké výkony v rámci päťročnice Magdy Husákovskej-Lokvencovej	38
2.3. Ladislav Chudík – herec Jozefa Budského	49
III. Chudíkovo herectvo v česko-slovenských divadelných súradniciach	59
3.1. Česko-slovenské divadelné kontakty a kontexty	59
3.2. Úsilie o profesionalitu československého profesionálneho herectva	90
3.3. Ladislav Chudík v inscenáciách slovenskej drámy	98
3.4. Ladislav Chudík v inscenáciách českej drámy	129
IV. Filmová a televízna tvorba v českých dramatických umeniach a v dobových súvislostiach	151
4.1. Zrenie pod supervíziou českých filmových tvorcov	151
4.2. Reflexia slovenskej televíznej tvorby v českej periodickej tlači	164
4.3. Ladislav Chudík ako Ludvík Svoboda	185
4.4. Ladislav Chudík ako Karel Sova	190
4.5. Ladislav Chudík ako Jan Amos Komenský	207
4.6. Záver umeleckej kariéry v českej filmovej a televíznej tvorbe	215
V. Poézia, umelecký prednes a kultúra reči	220
5.1. Recitátor českej a slovenskej poézie	220
5.2. Host v televíznej relácii <i>Křeslo pro hosta</i>	247
5.3. Pedagóg a strážca (javiskovej) kultúry reči	253
VI. Česko-slovenská osobnosť Ladislava Chudíka	259
Záver	271
Zoznam použitých prameňov a literatúry	274
Resumé (v slovenskom jazyku)	276
Resumé (v českém jazyce)	278
Summary	280
Súpis divadelných, filmových a televíznych postáv	282

Úvod

Málokteré umenie je také smrteľné ako herecké. Zvlášť v divadle. Jediné, čo po hercovi ostáva, je prach. Divadelný prach. Herec z javiska fyzicky odchádza, ale jeho herecké postavy tam „takto“ zostávajú naveky. Sublimované do prachu a rozptýlené. Z fyzickej prítomnosti transformované do prítomnosti duchovnej. Divadelné postavy divadlo postupne „zaprášujú“, spoluvytvárajú jeho ducha, nasycujú a zahusťujú genius loci. A divadlo nimi dýcha ďalej. Divadlo je prachom divadelných postáv a inscenácií priamo okysličované. Aj slovo „oprašovačky“ je divadelný terminus technicus: znamená znovuoživenie aktuálneho divadelného repertoáru na začiatku každej divadelnej sezóny. Ak sa však inscenácia z repertoáru stiahne, prestane existovať a divadelné postavy sa rozptýlia, už ich nikto neoživí, neopráši, samy sa obrátia na prach. Divadelný prach je formou ich večnosti. Herecké postavy, dematerializované a transmutované do svojej konečnej sedimentárnej formy, tvoria kvintesenciu divadelných dejín.

Azda aj preto s toľkou pisateľskou vášňou vznikajú herecké monografie – odborné i laické. Azda aj preto sa teatrológovia neustále vracajú k písomným „rekonštrukciám“ a „resuscitáciám“ divadelných inscenácií. Uchopiť neuchopiteľné je zdanlivo jednoduchšie v prípade populárneho herca, ktorý sa azda najvýraznejšie – a dodajme, že aj nespravodlivo – zapísal do pamäte divákov ako hrdina z televíznej obrazovky, ako doktor Sova z dnes už takmer „večného“ českého televízneho seriálu *Nemocnice na kraji města*. Ladislav Chudík bol však predovšetkým Herec a mnohými svojimi vrcholami kopíruje vrcholy z dejín slovenského profesionálneho dramatického umenia 20. storočia – v divadle, vo filme, v rozhlase, a až popritom v televízii.

Ladislavovi Chudíkovi bolo od začiatku bytostne blízke to, čo Karel Hugo Hilar vo svojom civilistickom období – po ére českého javiskového expresionizmu – požadoval od hercov a čo v esenciálnej podobe nachádzal už v Eduardovi Vojanovi, ku ktorého herectvu odkazoval. Typ subjektívneho zvnútorneného herectva, ktorý oproti popisnému realizmu a psychologizmu zdôrazňoval racionalistickú estetiku, premyslenosť hercovho výkonu, prácu s konštantou hercovej individuality. Aj Chudík sa od svojich počiatkov intuitívne usiloval vyhýbať zovšeobecňujúcemu stvárňovaniu postáv a naopak vkladať do nich vlastný pohľad, vlastnú subjektivitu, snahu byť za samého seba. Zároveň na svojej ceste smeroval

k celoživotnej obhajobe klasicky vyváženej tvorby a hereckej schopnosti – podľa potreby – dramatického pátosu i striedmeho civilizmu.

Nerutinné, neúnavne tvorivé herectvo, akým Ladislav Chudík disponoval dobrých šesť desiatok rokov, má v sebe – zdalo by sa – obsiahnutú nietzscheovskú myšlienku večného návratu. Neustále hľadajúci herec sa totiž paradoxne pri každej novej postave akoby vracal na začiatok. A práve v tom tkvelo jeho „napredovanie“. Bola to vzrušujúca, až rituálna cesta – vždy znova s prvými dotykmi, ohmatávaním, približovaním sa, prenikaním, zasväcovaním, zvnútorňovaním, stotožňovaním i „odstupovaním“. Výsledkom však nie je „poznanie ničoho“, ale naopak opisovanie kruhov poznania a zdokonaľovania, ktoré nekončia samé v sebe, ale šplhajú sa po špirále, ako keď adept – pútnik dosahuje na svojej iniciačnej ceste ďalšie a ďalšie vrstvy kužeľa z Danteho Pekla až k vrcholu a stáva sa z neho majster.¹ Chudíkova cesta bola putovaním, nie chaotickým a bezcieľným „potulovaním sa“ v širokom hereckom priestore. Aj také totiž dejiny divadla častokrát opisujú. Cesty v bludnom kruhu, ktoré môžu trvať aj celý herecký život. Chudík sa na svojej púti každým pokorným návratom späť de facto posúval vždy o kus dopredu, ďalej, vyššie.

Pomyselným vrcholom Danteho kužeľa vo vecnom i metaforickom zmysle slova bol pre Ladislava Chudíka od útleho detstva Hájny Grúň nad Hroncom s panorámou Nízkych Tatier v rodnom kraji. „Hájny Grúň dodnes pre mňa symbolizuje životný výstup. Fyzický aj psychický, či až duchovný. Na ňom som zakaždým prežíval akýsi zázrak poznania. Ísť, zaťatť zuby, nevzdávať sa, stúpať vyššie do samoty a dosiahnuť vrchol, porozhliadnuť sa na ňom, a na druhý deň znova. Niekedy som mával pocit, že keď som takto sám stúpil do výšky 835 metrov, akoby som sa blížil k bohom. Bol pre mňa vrcholom opojenia a výstupy naň mi pomáhali nielen v detstve, ale aj v dospelosti i v staršom veku. A to aj vtedy, keď nešlo „iba“ o fyzické zdolanie kopca, vrcholu,“² hovorí Ladislav Chudík dnes.

Na hereckom živote Ladislava Chudíka je jedinečné, že väčšinu svojich vrcholov dosahoval v kontexte či priamo v priestore českých dramatických umení. Od úplných počiatkov až dodnes. V jeho divadelných začiatkoch i javiskovom zrení pod dohľadom českých režisérov; v jeho priamej účasti pri zrode slovenskej kinematografie za pomoci českých filmových tvorcov; v jeho účinkovaní ako prvého slovenského herca v českých filmoch; v spojitosti s hereckým stvárnením dvoch historických osobností z českých

¹ Hodrová, Daniela. Román zasväcení. Jinočany : H&H, 1993, 230 s.

² Krénová, Ľubica. Ladislav Chudík, Bratislava : Divadelný ústav; Slovart, s. 206.

národných dejín v rámci československej kinematografie (J. A. Komenský a Ludvík Svoboda). Ale aj na pozadí umeleckej interpretácie básnického diela Jaroslava Seiferta. V neposlednom rade v jeho stvárnení legendárnej postavy primára Sovu, ktorú získal iba vďaka zhode okolností, ako náhradník za predčasne zosnulého českého herca Karla Högera, s ktorým ho spájalo totožné uvažovanie o hereckej tvorbe a ku ktorému bol vo výsledku – z odborného hľadiska – aj prirovnávaný. A tiež v kontexte československej a neskôr českej a slovenskej kultúrnej vzájomnosti, ktorú (nielen) na poli divadla spoluvytváral a je tomu tak doteraz. Ide najmä o recipročné zázjazy Slovenského národného divadla do Prahy a českého Národného divadla do Bratislavy. Táto tradícia sa datuje od roku 1948, a teda Ladislav Chudík bol jej aktívnym účastníkom od začiatku. Preto hlavnou motiváciou vzniku tejto dizertačnej práce popri definovaní kvalít umeleckej tvorby herca je jej zasadenie do česko-slovenských kultúrno-dejinných vývinových okolností a širších vývojových súvislostí, v ktorých jeho ťažiskové herecké postavy vznikali a v ktorých boli recipované a reflektované.

Práca však nie je komplexnou hereckou monografiou a ani tak nebola zamýšľaná. Je, takpovediac, výsekom z československých dejín, z dejín českej a slovenskej kultúry a umenia, z dejín českého a slovenského divadla a filmu, ktorých osou je slovenský, respektíve československý herec Ladislav Chudík. Herecké monografie – tematické či komplexné – síce zvädzajú k predstave, že východiskom je individuum, no práve v prípade posudzovania herectva je takýto prístup takmer nemožný. Východiskom totiž musí byť interakcia, spoluhra, dialóg v čo najširšom zmysle slova. Nielen dialóg hercov na javisku a dialóg divadla s divákom, ale aj dialóg divadla s dobou, presnejšie dialóg dramatika a dramaturga s aktuálnou realitou. Herectvo je teda profesia závislá na kolektíve a dobovom kontexte, v ktorom sa utvára. Pod množinou kontextových súvislostí myslíme nielen politicko-spoločenské, ideologické, ale aj ekonomické, kultúrne či estetické. Vývoj dramatického umenia v každej dobe odráža estetický vkus spoločnosti, jeho akceptovaných noriem. V nedemokratickej spoločnosti, v prípade Ladislava Chudíka v socialistickej spoločnosti, podliehajúcich ideologickému diktátu. V demokratickej spoločnosti sú v podstate dve možnosti – ísť v súlade s estetickými normami, alebo proti nim. Ladislav Chudík počas bežmála sedemdesiatich divadelných sezón v SND zažil v danom zmysle obdobia vzostupov i poklesov. (V počte odohratých sezón dosiahol úctyhodný vrchol, čo pred ním v rámci dejín slovenského profesionálneho divadelníctva nikto nedokázal).

Do Slovenského národného divadla v Bratislave (vtedy Národného divadla) nastúpil ako dvadsaťročný v roku 1944, t.j. iba dvanásť rokov po založení samostatnej slovenskej činohry SND, ktorá vznikla odštiepením časti súboru od českej činohry SND (Slovenské národné divadlo vzniklo na báze Družstva SND a jeho prvými členmi sa stali pardubickí divadelníci z Divadla sdružených miest východočeských). Po čase prevažná väčšina českých divadelníkov, ktorí napomohli vzniku a rozvoju profesionálneho divadla na Slovensku na pôde SND, odišla späť do Čiech a časť prirodzene splynula so slovenskou činohrou. Z vyššie uvedeného vyplýva, že po prvej kapitole, ktorou vstupujeme do hereckého diela Ladislava Chudíka cez rodinné zázemie a dobové súvislosti (vrátane vtedajšej umenovednej bázy tvorby), nasleduje kapitola venovaná trom režisérom (všetci českého pôvodu), ktorí sa podstatnou mierou podieľali na formovaní hereckého umenia Ladislava Chudíka v jeho začiatkoch – Drahošovi Želenskému, Josefovi Budskému a Magde Husákovej-Lokvencovej, prvej dáme slovenskej divadelnej réžie. V tretej kapitole v rámci troch samostatných podkapitol sústreďujeme všetky dôležité česko-slovenské stavovské kontakty (výmenné zájazdy národných divadiel, účasť na divadelných prehliadkach a festivaloch, vystúpenia L. Chudíka na oficiálnych stretnutiach divadelných praktikov a teoretikov, paralelné inscenácie atď.). Patria sem aj rozbor a komparácie inscenácií hier slovenských autorov a inscenácií hier českých autorov, v ktorých Ladislav Chudík účinkoval, opäť v časopriestorových, umeleckých a spoločensko-politických kontextoch. Štvrtá kapitola je venovaná bohatej filmovej a televíznej tvorbe – od jeho zrenia pod supervíziou českých filmárov, cez šesťdesiate roky, keď začal spolupracovať s preňho najvýznamnejšími režisérmí Jiřím Krejčíkom a Otakarom Vávrom, až po obdobie takzvanej normalizácie, keď paradoxne nakrútil najdôležitejšie televízne a filmové postavy práve v Čechách. V samostatnej piatej kapitole sa sústreďujeme na Chudíkov osobitný vzťah k poézii a umeleckému prednesu, s dôrazom na interpretáciu českých básnikov, v českom prostredí a v českom jazyku. Patria sem aj podkapitoly o jeho účasti v publicistickej relácii *Křeslo pro hosta* a politicky „nevhodnom“ recitovaní poézie Jaroslava Seiferta v nej, a o Chudíkovom podiele na rozvoji kultúry javiskovej i civilnej reči. V poslednej šiestej kapitole sa usilujeme definovať osobnosť Ladislava Chudíka, a to pripomenutím jeho zásadných umeleckých i občianskych postojov na pozadí rôznych politicko-historických udalostí v rámci Československa i po jeho rozdelení.

Naplniť obsah zvolenej práce vyžaduje zhodnotiť umelecké dielo a život Ladislava Chudíka – formovanie jeho herectva, ťažisko jeho všestrannej hereckej tvorby, či celkovú

osobnosť – nielen v slovenských vývojových súradniciach, umeleckých či dobových, ale aj v rámci česko-slovenských vývojových súradníc. Pri spracovávaní témy bol uplatnený „zberný“ a sumarizujúci metodologický princíp s využitím analytických postupov pri úvahách nad jednotlivými hereckými výkonmi; komparácií s českou inscenačnou tradíciou a praxou; bohatosti dostupných archívnych materiálov a autorizovaných osobných výpovedí Ladislava Chudíka.

I. Rodinné zázemie a dobové súvislosti

1.1. Detstvo – chlapčerstvo – prah dospelosti (Valibuk – Škrhola – komisár)

Byť slušným človekom bola rodinná ctižiadosť Chudíkovcov. „Chudíkovci patrili k robotníckej šľachte. Majster (otec Ladislava Chudíka) valcovne mal asi také spoločenské postavenie v podbrezovských železiarňach, aké zaujímali rušňovodiči pri železnici. A medzi rušňovodičmi ČSD (Československé dráhy) bolo za prvej republiky veľmi málo komunistov. Bránili im v tom stavovské dôvody, hrdosť vyplývajúca z ich spoločenského, ale aj sociálneho postavenia. (...) V malom slovenskom meste a na dedine, kde bola fabrika alebo iné priemyselné zariadenie, malo už samé slovo „kolónia“ či „bírešňa“ podozrivý zvuk, a to aj pre takých občanov, ktorí v miestnej továrničke, železiarni či bani pracovali. A slovo „bolševik“ sa používalo ako najkrajnejšia nadávka, pri ktorej sa tí zbožnejší prežehnávali,“³ popísal svetonázorové zázemie Ladislava Chudíka v čase jeho detstva a dospievania v publikácii *Herec Anton Kret*. Vedomou súčasťou rodičovskej výchovy bolo tiež čechofilstvo a úcta k prezidentovi T. G. Masarykovi, nie však ortodoxný čechoslovakizmus. Rodine Chudíkovcov bola blízka predstava Milana Hodžu o jednotnom československom politickom národe v záujme vytvorenia silnejšieho článku v obrane proti ohrozeniam z nemeckej a maďarskej strany, ale ponímanom v rámci širšieho stredoeurópskeho priestoru. (Hodža – ako vieme – nebol zástancom slovenskej suverenity.)

Ladislav Chudík sa narodil v roku 1924 Albíne Chudíkovej a Ferdinandovi Chudíkovi ako jediné dieťa. Od detstva bol vedený nielen k slušnosti, ako prvej prirodzenosti človeka, ale aj k vzdelaniu, druhej prirodzenosti človeka. Popri bezbrehej láske matky prevažoval tvrdý dohľad otca. Paradoxne, bol to práve on, kto päťročného Lacka naučil prvú básničku - *Valibuka Sama Chalupku*. Uveril jej hrôzostrašnému obsahu a v snahe prekonávať vlastný strach, začal ňou „strašiť“ ostatných. Bol natoľko presvedčivý, že ho okolie nabádalo k opakovanému prednesu. Mimovoľne v sebe objavil záľubu v „sebapredvádzaní“. Tešilo ho spôsobovať druhým radosť. „Dodnes si ju pamätám: ,Idem, idem, iba ti počnú skaly pukati. A priepať sa otvára, a z nej oheň vyhára; a v tom ohni vykročí, potvora mi pred oči... (...) ja len sám a dokola ako v rohu tma bola...““, spomína Ladislav Chudík.

³ Kret, Anton. *Herec*. Bratislava : Print-Servis, 1994, s. 75.

Ešte ako dieťa v Hronci objavil film – patril ku generácii, ktorá zažívala premenu filmového zážitku z púťovej atrakcie na ohromujúce premietanie na filmové plátno vďaka celoslovenskému rozmachu siete kín. V Mlynskej ulici, v sále U Púčikov, premietali Chaplina. Spolu s ním do tohto preňho zázračného sveta neskôr vstúpili aj Pat a Patachon a v dospelosti Voskovec s Werichom. Panensky krásne zážitky z prvých dotykov s filmom uchováva v sebe dodnes. A tiež bábkové divadlo vďaka pohostinnému vystúpeniu slávnej slovenskej bábkarskej rodiny Stražanovcov. „V našej dedine si Stražanovci rozložili na námestí šiator a hrávali tam bábkové divadlo. Jedného dňa odišli a už na druhý deň sa toho ujal môj o štyri roky starší kamarát Karol Kolmačka – nesmierne zručný a nápaditý –, ktorý iniciatívne dokázal organizovať všetky hry detí. Bábkové divadlo, ku ktorému Karol sám vystrúhal z dreva bábk, mi otvorilo celkom nový svet a bol som ním fascinovaný. Schádzali sme sa v opustenej pivnici, kde cez otvorené dvere dopadal pruh svetla. Bolo to magické. Mali sme pocit naozajstného divadla. V Brezne sme si kúpili knižky a podľa nich vymýšľali hry. Hlavnými postavami boli Gašparko a Škrhola. Karol bol Gašparko a ja Škrhola,“⁴ spomína L. Chudík. Z rozhlasu, ktorý sa od roku 1926 rýchlo udomáčňoval ako nenahraditeľný sprostredkovateľ informovanosti, ale aj šírenia umeleckého slova a hudby, prvýkrát registroval a postupne si fixoval hlasy slovenských hercov. Predovšetkým Hany Meličkovej, Jozefa Budského, Andreja Bagara a Martina Gregora, ktorí neskôr v jeho profesionálnom živote zohrali nielen kolegiálnu, ale aj nenahraditeľnú ľudskú úlohu. Celkovo sa dá povedať, že Ladislav Chudík dozrieval v dobe do roku 1938, ktorú historik Dušan Kováč charakterizuje ako obdobie „najdynamickejšieho rozvoja slovenskej kultúry a vzdelanosti.“⁵ Preto v rámci finančných možností rodiny kládol najmä otec dôraz na dobrý výber školy vo väčšom meste, ktorá by predstavovala záruku kvalitného vzdelania. Zároveň mu záležalo aj na výbere kníh, s ktorými sa syn Ladislav od detstva stretával. V domácnosti Chudíkovcov v tom čase nechýbala ani česká periodická tlač (otec odoberal *České slovo*), pre školáka prvý kontakt s českým jazykom. Prvé triedy základnej školy vychodil v rodisku, v Hronci, ako jedenásťročný nastúpil do Štátneho slovenského gymnázia v Kremnici. A to aj napriek tomu, že mesto bolo od rodnej dediny vzdialené trojhodinovou cestou vlakom, čo znamenalo, že sa s rodičmi vídaval iba počas vianočných a letných prázdnin. Otcova predstava o štúdiu v priemyselne i

⁴ V rámci pravidelných Hrončianskych ochotníckych dní sa udeľuje aj ocenenie „Hrončiansky Škrhola“, ktoré dostalo názov podľa postavy Ladislava Chudíka z raného detstva.

⁵ Kováč, Dušan. Dejiny Slovenska, Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 1988, s. 200.

kultúrne vyspelom centre sa síce naplnila, avšak Ladislav odlúčenie od matky a spretrhanie každodenných kontaktov s rodinou a prostredím rodiska v takom malom veku mu podľa jeho vlastných slov, v psychickej rovine ublížili. Matku postrádal a otcovi to v duchu vyčítal.

Prvé školské roky Ladislava Chudíka spadajú do obdobia tridsiatych rokov minulého storočia, kedy deficit inteligencie na Slovensku ešte stále dopĺňali českí vzdelanci, aby pomohli rozvoju vzdelanosti Slovenska v rámci prvorepublikového Československa. Vráťane umelcov – divadelníci z Pardubíc v roku narodenia Ladislava Chudíka pôsobili už štvrtú divadelnú sezónu v novovzniknutom Národnom divadle v Bratislave. Pre Ladislava boli českí učitelia druhým kontaktom s českým jazykom a prítomnosť českej literatúry aj v ňom podnecovala osobitný vzťah k najbližšej inonárodnej kultúre. Na gymnáziu jeho osobný intelektový rozvoj podporili dva rozhodujúce faktory: slovenčinárky Viera Šetková a Ľudmila Lilgová a hlavne Hviezdoslavov samovzdelávací krúžok, ktorý navštevoval od kvinty po oktávu. Profesorky slovenského jazyka odhalili a podporovali jeho vzťah k literatúre a viedli ho k samostatnému premýšľaniu. „Prvá z nich mi otvorila dvere do literatúry s tým, že človek sa musí naučiť čítané aj prijímať a ďalej rozvíjať. Pomohla mi odkryť, čo sa v praxi skrýva pod pojmom analýza textov. Druhá ma vybavila presvedčením, že človek sa nemôže uspokojiť so salieriovskou priemernosťou. A dokonca mi tajne podsúvala aj české knihy, najmä Karla Čapka, ktorý sa neskôr v štyridsiatych rokoch už nesmel v knižniciach požičiavať“,⁶ pridáva osobné svedectvo Ladislav Chudík. Jeho vzťah k literatúre bol natoľko transparentný, že spôsobil vznik gymnaziálnej prezývky „Laco – literát“. Avšak prísne posudzovanie otca mladému gymnazistovi z prirodzeného sebavedomia skôr uberalo. Po ukončení každého školského roku ho vítal slovami: „Z teba nikdy nič nebude.“ „Pamätám si ten deň, tú hodinu, kedy mi otec vari po prvýkrát uveril, že zo mňa predsa len dačo bude. Bolo to v Kláštore pod Znievom na celoslovenskom stretnutí zástupcov samovzdelávacích krúžkov na gymnáziách. Mal som veľký ohlas po referáte o „periférnej literatúre“ a otec bol toho účastný,“⁷ dodáva L. Chudík. V samovzdelávacom krúžku si študenti rozširovali kultúrne a literárne vedomosti, recitovali a spievali, uvádzali svoje sólové čísla. Ladislav v ňom začal pôsobiť najskôr ako radový člen, potom ako kultúrny referent, neskôr tajomník a v roku 1943 skončil ako predseda krúžku. Hviezdoslavov samovzdelávací krúžok vytváral podmienky pre rozvoj ochotníckeho divadla na Slovensku. V praxi znamenal duchovnú i materiálnu základňu pre

⁶ Autorizovaná výpoveď Ladislava Chudíka.

⁷ Ibidem.

fungovanie ochotníckeho divadla. Už v rodnom Hronci sa Ladislav vnútorne hlásil k tradícii chýrnych hrončianskych ochotníkov. V údolí Hrona, teda od Brezna po Zvolen, previtalo ochotnícke divadlo od polovice 19. storočia. Dokonca v šesťdesiatych rokoch 19. storočia priamo v Hronci vznikali predstavenia, ktoré mali pre slovenskú divadelnú kultúru veľký význam. V Kremnickom divadle, ktoré sa v ochotníckom divadelníctve na Slovensku vynímalo ako jedno z najlepších, začínal s réžiou aj profesor kreslenia kremnického gymnázia František Kudláč. S činnosťou tohto divadla boli spojení aj manželia Oľga a Samuel Adamčíkovci, či Andrej Chmelko, ktorí neskôr patrili k druhej generácii hercov činohry Národného divadla. V roku 1940 nastala v Ústredí slovenských ochotníckych divadiel zásadná filozofická i personálna zmena. V jej dôsledku Ústredie prestalo pritakávať štátnej kultúrnej politike a utvorilo si vlastnú, od štátu nezávislú metodiku práce. Podarilo sa stabilizovať okresné divadelné preteky, ktoré prakticky pokryli celé Slovensko. V štyridsiatych rokoch 20. storočia patrili ochotnícky krúžok v Kremnici medzi vyspelé divadelné telesá.⁸ Ale kým vo väčších mestách, ako Banská Štiavnica, Banská Bystrica, Liptovský Mikuláš či Prievidza, sa konali okresné divadelné preteky pravidelne, v Kremnici sa uskutočnili iba raz, v roku 1943.⁹ Práve tento jediný raz sa pretekov zúčastnil aj študent kremnického gymnázia Ladislav Chudík. Stali sa preňho, ako sa vraví, osudnými. Gymnazista Ladislav Chudík účinkoval iba v jedinom dejstve hry zvolenského ochotníka Jozefa Korbačku *Zostaň s nami, Pane!*, ale v negatívnej epizóde komisára sa doslova zaskvel. Inšpiroval sa slovenským hercom Andrejom Bagarom v postave Šándora vo filme Martina Friča *Jánošík*. To, ako nad trasúcou sa milou úlisne predniesol „Anka, usmej sa!“, uplatnil s miernym zveličením pri tvorbe intonačnej partitúry vlastnej postavy policajného komisára, ktorou presvedčil porotu. Medzi jej členmi sedel Ján Marták, úradujúci podpredseda Ústredia slovenských ochotníckych divadiel, ako aj Ján Sedlák, dramaturg Národného divadla v Bratislave v rokoch 1941 – 1945. Na vyčnievajúcom talente vysokého devätnásťročného chlapca sa zhodli obaja. Ján Sedlák mu ešte v ten deň položil otázku, či by nechcel ísť hrať do Národného divadla. Dočítame sa o tom aj v Sedlákových spomienkach. „...Ochotníci z Kremnice hrali výborne, napodiv zrelo, no najviac sa mi pozdávala postava policajného komisára. Je to priemerne napísaný text, nemá bohatý

⁸ Čavojský, Ladislav – Štefko, Vladimír. Slovenské ochotnícke divadlo 1830 – 1980. Bratislava : Obzor, 1983, s. 231-232.

⁹ Kremnica v roku 1943, v rámci Čestného venca víťazov z okresných pretekov, upútala aj jednou z vrcholných inscenácií Barčovej *Matky*, v ktorej „hlavnú postavu neobvyčajne citlivo stvárnila Oľga Adamčíková“ a úlohu Paľa hral Samuel Adamčík.

vnútorný život a je dosť zjednodušený. V tej postave som sledoval vysokého, vytiahnutého mládenca, na ktorom ma upútal jeho hlas a krásny jazykový, mimoriadne farebný prejav. Na rozdiel od ostatných, ktorí – ako to robievajú ochotníci – prechádzali do pátosu, jeho prejav bol neobyčajne civilný, navonok tichý, pokojný, no bolo z neho cítiť vnútorné konflikty. Ten chlapec má talent, pomyslel som si. Z toho by bol určite herec. Musím sa prezvedieť, kto je to. Zašiel som za kulis a... No to vám už lepšie povie list, ktorý som o niekoľko týždňov dostal od neho.¹⁰ „Vážený pán doktor, za predpokladu, že sa ešte pamätáte na istý večer v Kremnici, keď ste pobúrili moju myseľ tak, že som tú noc vôbec nespál, dovoľujem si Vám napísať niekoľko slov. Navrhli ste mi totiž usmerniť moju cestu životom na dráhu hereckú. To, o čom som do tých čias iba tajne sníval, vynorilo sa mi po Vašich slovách nástojčivejšie. A už vtedy som vytušil, že sa mi do cesty nakopie prekážky. Prvou a najväčšou prekážkou bol rozhodný odpor môjho otca. Za žiadnych okolností nechcel pripustiť, aby som si vyvolil túto životnú dráhu. Jeho odpor vychádzal z nesprávneho náhľadu na divadlo a vôbec na herecké umenie...,“¹¹ napísal v liste kremnický ochotnícky herec Ladislav. Nasleduje opis rodinnej situácie a list končí slovami obáv. „...Pán doktor, najviac sa bojím, že v návale svojich mnohých a zodpovedných povinností ste na mňa zabudli. Uistením, že to tak nie je, mi bude Vaša odpoveď. Hronec 31. mája 1943.“¹² „Nuž nezabudol som...,“ pokračuje v spomienkach Ján Sedlák. „Napísal som mu svoje stanovisko, on zasa odpísal, a tak sa rozvinula naša korešpondencia, ktorá sa skončila tým, že som ho so zvoľením intendanta Dr. Brezinského pozval do ND na skúšku. Prišiel nesmelo, ale aj odhodlane sa prejaviť. A prejavil sa. V skúšobnej miestnosti sme ho s Dr. Jamnickým podrobili dôkladnej vyše hodinovej skúške z jeho potenciálnych recitačných a hereckých schopností... (...) ...Dr. Jamnický sústredene sledoval a čoraz viac sa mu vyjasňovalo čelo, ba aj úsmev sa mu zjavil na tvári. Bol to výkon zrelého umelca, ktorého prejav sa tak nesmierne líšil od prejavov niektorých mladých adeptov, vkladajúcich do recitácie prejav vonkajšieho pátosu, naznačujúceho vnútorný zápal. Chudík bol najmä v Žarnovovej básni mimoriadne civilný, bolo to nesmierne presvedčivé, ako by sa spovedal z veľkej bolesti nad stratou milovaného syna. Potom ho Jamnický podrobil tortúre. Skúšal jeho pohybovú kultúru, reflexy, predstavivosť. Jamnický totiž vyžadoval od herca aj nesmiernu prácu s vlastným telom... Chudík, vysoký, chudý

¹⁰ Sedlák, Ján. Dramaturg Národného divadla. In: Ján Jamnický v pamäti súčasníkov. Bratislava : Divadelný ústav, 2001, s. 67-68.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem.

mládenec, obstál aj tu. Keď sme potom referovali Dr. Brezinskému a umeleckému šéfovi, bolo rozhodnuté. Hneď na to bol Chudík prijatý za eléva do SND a okrem toho sa ho podarilo dostať na Dramatickú akadémiu...¹³ „Na prijímaciu skúšku do divadla som si vybral ukážky z Hviezdoslavovej *Hájkovej ženy* a lyrickú báseň Andreja Žarnova *Návšteva* zo zbierky *Mŕtvy*. Tú zbierku napísal po smrti svojho sedemročného syna. Snažil som sa pri recitovaní ponúknuť všetko, čo som vedel – schopnosť gradácie, diferenciácie intonácie a ako kontrast hlbokú rezonanciu zážitku zo Žarnovovho smútku a vyrovnávania sa s bolesťou. Vycítil som, že som ich zaujal...“¹⁴ upresňuje L. Chudík. Žarnovova poézia mu na dlhé desaťročia zostala aj v osobnom repertoári.

Slávny český režisér a herec Miroslav Macháček, ktorý nastúpil na dramatický odbor Štátneho konzervatória v Prahe po roku 1945, teda približne v tom istom čase ako Ladislav Chudík na Slovensku, píše vo svojich pamätiach *Zápisky z blázince* o degradujúcom postavení hercov v tej dobe. „Byli většinou velmi chudí, kostýmy si museli pořizovat ze svých prostředků, jejich společenské postavení bylo mizivé. Není to ještě tak dávno, co před některými vesnicemi i městy stávaly cedule: *Cikánům, tulákům, podomovým obchodníkům a hercům vstup zakázán*.“¹⁵ Podobne to bolo kedysi aj na Slovensku. Ešte ani v čase vzniku Slovenského národného divadla v roku 1920 nemala slovenská pospolitosť pozitívny vzťah k profesionálnemu divadlu. Herectvo bolo podozrivé, považovalo sa za komediantstvo, neserióznou profesiu, navyše slabo platenú. Hra na domácom javisku v ochotníckom krúžku – to bola ušľachtilá vlastenecká aktivita. Byť profesionálnym hercom, najmä pre slečny a mladé dámy, bolo dehonestovanie rodiny a rodu.¹⁶ Preto aj otec Ladislava Chudíka – majúc toto povedomie, ktoré sa začalo pozvoľna meniť až koncom tridsiatych rokov minulého storočia – ponímal hercov znevažujúco. A tak aj vo chvíli synovho životného rozhodnutia sa s jeho voľbou vnútorne nestotožňoval. Dal k nej súhlas iba pod podmienkou, že si zvolí niečo seriózne, popri čom by mohol o „komediantstve“ uvažovať. Ladislav Chudík začal teda súbežne študovať slovenčinu a ruštinu na Filozofickej fakulte Slovenskej univerzity a herectvo na Hudobnej a dramatickej akadémii. Po troch semestroch štúdií na filozofickej fakulte zanechal, pretože v ňom definitívne zvíťazilo herectvo.

¹³ Sedlák, Ján. Dramaturg Národného divadla. In: Ján Jamnický v pamäti súčasníkov. Bratislava : Divadelný ústav, 2001, s. 67-68.

¹⁴ Autorizovaná výpoveď Ladislava Chudíka.

¹⁵ Macháček, Miroslav. Zápisky z blázince. Praha : Artur, 2000, s. 58.

¹⁶ Štefko, Vladimír. Svedectvá o divadle. Bratislava : Dilema, 2001, s. 15-16.

1.2. Hospitant Národného divadla a začiatky intelektuálneho zrenia

Rozvoj Slovenského národného divadla ako slovenskej národnej ustanovizne od začiatku zbrzdžovalo jeho špecifické postavenie. Nielenže začínalo ako české divadlo (v češtine a s prevahou českých tvorcov), ale na rozdiel od Národného divadla v Prahe, ktoré bolo už vtedy štátnou inštitúciou, spadajúcou do kategórie väčšiny českých divadiel v predmníchovskej Československej republike, fungujúcich najskôr na družstevnej a potom súkromnej báze, nepostupoval vývin slovenského profesionálneho činoherného umenia v takej miere, ako sa pôvodne očakávalo¹⁷. Snahu o prekonanie takmer štyridsaťročného rozdielu¹⁸ vo vývoji medzi českým a slovenským profesionálnym divadlom dokladajú dve knižné publikácie jedného z prvých a popredných slovenských teatrologov Petra Karvaša, ktoré vyšli v roku 1948. (Je treba dodať, že jeho najpodstatnejšia teatrologická publikácia *Úvod do základných problémov divadla* vyšla sedemnášť rokov po tom, čo Otakar Zich vydal v Prahe *Estetiku dramatického umenia* a o vyše tridsať rokov neskôr, než začal s prvými prednáškami na túto tému.) Karvaš v menšej z prác – *K základným otázkam súčasného slovenského divadla* (na malých šesťdesiatich piatich stranách formátu A5) spracúva príliš širokú problematiku, ale od začiatku upozorňuje, že nejde o vyčerpávajúci rozbor, iba o niekoľko poznámok a postrehov, z ktorých však vyplývajú preveľmi naliehavé otázky od dramaturgie, cez réžiu, umelecko-estetickú úroveň divadelnej tvorby, umelecký rast na pôde školstva, dobudovanie siete divadiel, technické zázemie divadiel, personálne umelecké obsadenie divadiel, až po sociálne podmienky. Je to skôr žalospev než teoretický príspevok, ale realisticky zobrazujúci vtedajší stav.

Slovakizácia národného divadla prebiehala až v tridsiatych rokoch, po založení slovenskej činohry v roku 1932. Zatiaľ čo české profesionálne divadlo dávno opustilo národno-buditeľský program, v ktorom sa umelecká funkcia zatláčala do úzadia, na Slovensku pretrvával. „Keď sledujeme vystriedanie mimoestetických funkcií v českom divadle funkciou estetickou, zisťujeme aj zrejmý ústup mimoumeleckých (národných) ambícií z centra divadelného snaženia na jeho perifériu. U nás aj tento pochod prebiehal opačne: Na

¹⁷ Rampák, Zoltán. In: Pišút, M. a kol.: Dejiny slovenskej literatúry, 5. zväzok. Bratislava : Obzor, 1984, s. 347.

¹⁸ Národní divadlo v Prahe začalo svoju činnosť v roku 1881, Slovenské národné divadlo v Bratislave v roku 1920. Slovenská činohra vznikla v roku 1932. Prvá inscenácia v češtine sa uskutočnila v roku 1778. Prvá inscenácia v slovakizovanej češtine v roku 1830 a pravdepodobne prvé predstavenie v novej štúrovskej slovenčine sa odohralo v roku 1846 v Myjave.

počiatku slovenského profesionálneho divadla dostávali sa mimoumelecké úsilia do centra divadelnej tvorby, a to na najpokrokovejšej (jedinej profesionálnej) slovenskej scéne...“¹⁹ upresňuje Karvaš.

Pokiaľ ide o herectvo, na Slovensku v čase vzniku prvej profesionálnej divadelnej scény neexistovala žiadna národná tradícia hereckého umenia ako v Čechách. Zakladateľská generácia slovenských divadelníkov okolo režiséra Jána Borodáča a prvého herca Andreja Bagara pozostávala z niekoľkých samorastlých individualít. Ani prvá profesionálna generácia nevytvorila žiadnu tradíciu – ako hovorí Peter Karvaš – „ani Huba, Záborský a vrstovníci nemohli pocítiť pri svojom vstupe na scénu nejakú dobudovanú tradíciu“, až nasledujúca herecká generácia, do ktorej prináleží aj Ladislav Chudík, „prichádza do divadelného prostredia, už ovládaného istou tradíciou“, a to hlavne vďaka tomu, že školenie hercov na konzervatóriu prevzal do svojich rúk predovšetkým Jozef Budský, „v dôsledku čoho dôraz z všeobecných hereckých techník zvolna prešiel na akcentovanie iných zložiek (čo viedlo napríklad k dôrazu na estetickú stránku reči, k sústredeniu pozornosti na širšiu eufonickú stránku prednesu, nielen na jazykovú správnosť ako za Borodáča...) a čo sa na scéne ihneď prejavilo štýlotvorne.“²⁰ Pokiaľ ide o réžiu, v prvopočiatku na javisku vládol sloh dvoch kánonov – realistického Borodáčovho a Jamnického štylizmu. Ibaže realizmus nielen nedokázal reagovať na svetovú dramaturgiu, ale zaostávanie sa prejavovalo aj v tvaroslovnom vývoji divadla. V čase, keď jeden z najvýznamnejších českých divadelníkov 20. storočia, Karel Hugo Hilar slávil úspechy svojho expresionistického obdobia v Národnom divadle v Prahe, „realistická štruktúra slovenského divadla sa ešte len dobudovávala a dostávala nábehy k utvoreniu prvej režisérскеj tradície u nás,“ a dokonca „v iných krajinách, ZSSR nevynímajúc, vrcholil nástup rozličných protirealistických koncepcií, ktorých spoločným menovateľom bola revolučná expanzia zložky režisérскеj na úkor ostatných, najmä básnickej a hereckej.“²¹ Ibaže v tom čase sa slovenské herectvo iba doučilo hereckú abecedu, s ktorou ešte nedokázalo tvorivo nakladať, aby pomáhalo réžii k naplneniu umeleckých vízií.

Napriek tomu, keď Ladislav Chudík prichádzal do ešte stále mladej slovenskej činohry, ktorá prekročila prvé desaťročie svojej existencie, nemožno povedať, že by prichádzal medzi

¹⁹ Karvaš, Peter. K základným otázkam súčasného slovenského divadla. Bratislava : Obroda, 1948, s. 11.

²⁰ Ibidem, s. 39.

²¹ Ibidem, s. 29.

bývalých amatérov a ochotníkov. Nielenže bol jej súbor už stabilizovaný a z väčšej časti profesionálne vyškolený, ale pokúšal sa už o prvé progresívnejšie inscenačné postupy, pretože „bratislavská činohra jediná bola umelecky disponovaná na to, aby mohla u nás interpretovať dianie v svetovom divadle, nebolo teda prekážok, aby sa ona – hoci na národnej „represenzatívnej“ scéne – nestala prvou nositeľkou divadelného pokroku u nás.“²² Umelecké ambície podporovalo aj vedenie divadla, ktoré bolo v tom čase pomerne erudované a malo svoj jasný cieľ. Tvorili ho skúsené osobnosti, počnúc štátnym intendantom doktorom Ľudovítom Brezinským a končiac na tú dobu mimoriadnymi osvietencami, akými boli režisér Ján Jamnický a dramaturg Ján Sedlák, ktorý už dokázal uvažovať nad výberom titulov v súlade s režiséorskými typmi. Heslo Ľudovít Brezinský či Ľudovít Földy – Brezinský v komplexnej dvojdielnej Encyklopédii dramatických umení Slovenska, ktorá vyšla v roku 1990, ale pripravovala sa ešte pred nežnou revolúciou, neexistuje. Z простého dôvodu: na čele prvej slovenskej divadelnej scény stál počas slovenského štátu. A azda aj preto, že jeho funkcia sa nenazývala riaditeľ, ale štátny intendant a že to bol on, kto pôvodný názov Slovenské národné divadlo premenoval – v intenciách tradície veľkých národných divadiel v Európe – na Národné divadlo.²³ Brezinského historický podiel na formovaní slovenskej činohry mu priznali až po roku 1990. Diapazón jeho záujmov a profesijnej sebarealizácie bol pomerne široký. Pôsobil v školstve, v ochotníckom divadle, v slovenskom výtvarníctve a výstavníctve. Bol ministerským úradníkom v Prahe i v Bratislave, štátnym intendantom ND v rokoch 1940 – 1945 a spoluzakladateľom Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave, kde pracoval až do dôchodku. Frankofónna orientácia ho priviedla k myšlienke uvádzať na slovenskom javisku svetovú literatúru. Bol nielen ambiciózny, ale v danom politicko-spoločenskom kontexte aj pomerne odvážny. Odmietal nacistické tituly a rovnako aj tlak na jeden nemecký hrací deň v týždni. V roku 1942 po prepustení Andreja Bagara z väzenia v Nemecku presadil jeho návrat na javisko Národného divadla, a to v hlavnej úlohe Cyrana z Bergeracu. K téme vtedajšieho Národného divadla sa vyjadril s odstupom vyše štyridsiatich rokov. „ND bola kultúrna ustanovizeň bez tradície. Identita národa je jedna vec, ale sebavedomie vec druhá. Pôvodne bolo divadlo v Bratislave maďarsko-nemecké, potom české. Slovenský herecký element sme museli regrutovať z takého materiálu, aký bol: Martin

²² Karvaš, Peter. K základným otázkam súčasného slovenského divadla. Bratislava : Obroda, 1948, s. 14-15.

²³ Divadlo dostalo názov Národné divadlo 11. marca 1942. Až podľa nového divadelného zákona č. 55/1957 Zb. O divadelnej činnosti – zo dňa 1.10.1958 sa začal používať názov Slovenské národné divadlo.

Gregor bol automechanik, Jozef Kello stolár, Laco Chudík nedokončený filozof. Ale vypracovali sa.“²⁴ Vtedajší dramaturg Ján Sedlák,²⁵ objaviteľ Chudíkovho talentu, bol intendantovi Brezinskému vzdelaným partnerom. Prvým povojnovým riaditeľom Národného divadla sa v roku 1945 stal Andrej Bagar. Pochopiteľne, na Slovensku v čase Chudíkovho nástupu do divadla chýbalo odborné školstvo najvyššieho stupňa. Po vzniku Akadémie muzických umení v Prahe prišlo na rad v rámci celoštátnej kultúrno-vzdelávacej politiky Brno, a nie Bratislava. Zatiaľ čo české divadelníctvo pokrývalo svojím dorastom Čechy i Moravu, „slovenská situácia sa tým pochopiteľne nezlepšila, pretože práve pri tomto umení je jazyk závažným a nenahraditeľným prostriedkom tvorby a vzdelania.“²⁶ Peter Karvaš však videl problematiku v oveľa väčšej perspektíve, teda s ďalekosiahlejšími následkami. Odborné dramatické školstvo dlho suplovali iba dvojročné Odborné divadelné kurzy, ktoré sa sústreďovali výlučne na praktickú, teda technickú stránku zvládnutia remesla, „kým stránka teoretická sa vedome odsúva do pozadia, čo sa dnes ešte necíti, no čo po rokoch, pri rozbehoch k závažným a z priemeru sa vymykajúcim tvorivým skutkom bude pravdepodobne nebezpečným handicapom.“²⁷

Na prelome tridsiatych a štyridsiatych rokov totiž posilnili slovenskú činohru Národného divadla len prví absolventi Hudobnej a dramatickej akadémie (úroveň konzervatória), teda prvej slovenskej školy pre profesionálov múzických umení: Martin Gregor, František Dibarbora, František Zvarík, Štefan Figura, Ján Jamnický, Ivan Lichard, Mikuláš Huba, Karol L. Zachar, Viliam Záborský, Marta Černická, Mária Bancíková, ako aj mnohí ďalší. Hneď po nástupe do divadla začal študovať na akadémii aj Ladislav Chudík. Vtedy už na škole významne pedagogicky pôsobil taktiež jej absolvent, herec a režisér Ján Jamnický, ktorý si zároveň pripravoval novú generáciu do svojich inscenácií. Patrili k nej Viliam Záborský, Július Pántik, Ladislav Chudík, Jozef Šimonovič a Oľga Kadancová-Sýkorová.²⁸ Slovenské divadelníctvo začalo napredovať tempom, akoby „bralo schody po

²⁴ Vizár, Damian. Čo nie je v encyklopédii. In: Ján Jamnický v pamäti súčasníkov. Bratislava : Divadelný ústav, 2001, s. 219.

²⁵ Doc. Dr. Ján Sedlák, CSc. sa po štúdiách literatúry v Bratislave, v Krakove i na parížskej Sorbonne uplatňoval nielen v dramaturgii, ale aj v divadelnej vede ako publicista a tiež prekladateľ poľskej a francúzskej drámy. Počas piatich rokov pôsobenia v SND bol dramaturgom 46 hier. Po odchode z národného divadla okrem iného pôsobil aj ako dramaturg v Slovenskom filme. Celý profesijný život sa zároveň venoval aj pedagogickej činnosti.

²⁶ Karvaš, Peter. K základným otázkam súčasného slovenského divadla. Bratislava : Obroda, 1948, s. 43.

²⁷ Ibidem s. 44.

²⁸ Prvú slovenskú hereckú generáciu po vytvorení samostatnej slovenskej činohry v roku 1932 tvorili Ján Borodáč, Oľga Borodáčová-Országhová, Ján Sýkora, Jozef Kello a Andrej Bagar, ale aj o niečo mladšia Hana Meličková a herci druhej vlny, z ktorých najznámejší boli: Martin (Guttman) Gregor, ktorý do divadla nastúpil

dvoch“. K výnimočnosti vtedajšej klímy – v zmysle pozitívneho vnímania rozvoja slovenského profesionálneho divadla aj v širšej verejnosti – prispievala dôležitá skutočnosť. „V časoch, kedy Hitler, Mussolini na západe a Stalin na východe zlikvidovali celú modernu a avantgardu, žili jej silné ozveny na javisku medzinárodne neznámeho bratislavského divadla. Pravdepodobne to bol jediný ostrov vtedajšej Európy, kde tento druh umeleckej tvorby existoval na javisku oficiálnej scény.“²⁹

V prvej povojnovej sezóne noví členovia spolu so staršími kolegami – Gregorom, Dibarborom, Bancíkovou, Černickou či Mikulášom Hubom – vytvorili širšiu hereckú generáciu, ktorá sa v nadchádzajúcom procese profesionalizácie slovenského divadelníctva na pôde Národného divadla stala určujúcou. Keď Ladislav Chudík nastupoval do divadla ako hospitant, režisér Jamnický mal za sebou takmer dvadsaťročné herecké účinkovanie a na konte bezmála sto divadelných postáv. S Jánom Jamnickým, vyštudovaným právnikom a nedoštudovaným lekárom, už vtedy považovaným za prvého barda slovenského profesionálneho divadla, Chudíkovým hlavným pedagógom na konzervatóriu, sa stali priamymi kolegami. Napriek tomu, že bol medzi nimi nielen vekový rozdiel, ale najmä pomerne veľký odstup v postavení, nebyť Jamnického odchodu z divadla – čiastočne kvôli dlhodobej chorobe, čiastočne kvôli jeho požiadavkám, ktoré boli prijímané s nepochopením – azda by sa ich cesty stretli aj v podobnom myslení o divadle, o divadelnej profesii a o profesionalite v nej. Obaja totiž neprečnievali iba výškou a štíhlosťou, ale aj rozhladenosťou a náročnosťou voči sebe i druhým. A obom sa najväčšieho zadosťučinenia a ocenenia tvorby dostávalo predovšetkým v Prahe. V prípade Jamnického až pražská kritika otvorene priznala jeho „iný“, až transcendentný talent, a to v inscenácii hry Jána Palárika *Dobrodružstvo pri obžinkoch*, v ktorej hral postavu odrodilca Lajoška – vzhľadom na vládnuce slovenské divadelné pomery – až prekvapujúco civilne. Chudíkovi zasa česká kritika priniesla ovácie za postavu Quentina pri príležitosti dvoch hostovaní SND v Prahe s inscenáciou *Po páde* v rokoch 1964 a 1965. Inklináciou k avantgardnému divadlu, predovšetkým českému a ruskému, sa Jamnický nikdy netajil. Chudík svoj zmysel pre avantgardné divadlo neskôr dokazoval počas päťročného pôsobenia na Novej scéne ND hlavne v spolupráci s režisérkou

v roku 1933, František Dibarbora s nástupom v roku 1934, Mária Bancíková s nástupom v roku 1936, Marta Černická a Mikuláš Huba, ktorí obaja nastúpili o sedem rokov skôr ako Ladislav Chudík, teda v roku 1937. Priamymi žiakmi manželov Borodáčovcov z bratislavskej Hudobnej a dramatickej akadémie boli napríklad Mária Bancíková, Mikuláš Huba a Karol L. Zachar.

²⁹ Štefko, Vladimír. Svedectvá o divadle. Bratislava : Dilema, 2001. s. 21.

Magdou Husákovou-Lokvencovou. Ich spoločným menovateľom, ktorým sa vďaka inteligencii vyčleňovali zo svojich súborov, bola definícia – intelektuálny herec. Rovnako neprestajne volali po vytváraní profesionálnych podmienok pre tvorbu. Odlišovala ich však od seba miera a spôsob, ako sa o to zasadzovali. Jamnického radikálnosť nakoniec viedla k „vzbure“ ostatných a vyústila do jeho úplnej izolácie. Napokon, ani Ladislav Chudík to neskôr ako umelecký šéf činohry nemal ľahké. Aj jeho spor s okolím dostal meno „náročnosť“. Ďalšou analógiou oboch tvorcov je predurčenie pre recitačné umenie, čomu sa budeme venovať neskôr. Ladislavovi Chudíkovi bol blízky aj Jamnického pohľad na herca ako na psychofyzický materiál – dávno vzdialený ponímaniu v extrémoch od komedianta k bohémovi. Dramatického (interpretačného) umelca v porovnaní s inými umeleckými profesiami chápal tak, že ak maliar má farby a plátno, sochár kameň, herec má seba, svoje telo i dušu, pričom musí ovládať aj „svoje svalstvo“ a „nervy“. Okrem iného tvrdil, že „duševná životospráva je ešte dôležitejšia ako telesná“³⁰, čím nadväzoval na poznatky veľkých českých hercov, najmä Eduarda Vojana. V súvislosti s vyššie uvedeným je dôkazný postreh Evy Kubíkovej, niekdajšej pedagogickej pomocníčky Jána Jamnického na Bábkarskej katedre Akadémie múzických umení v Prahe. „Veľmi sa vymykal z priemeru. Vtedy mu hovorili, že je jediným intelektuálom. Potom sa to hovorilo o Chudíkovi.“³¹ V jednom sa však Jamnický a Chudík odlišovali zásadne. S Jamnického herectvom sa obvykle spájali prívlastky exaltovaný, štylizovaný, teatrálny. Ladislav Chudík nerazantne, ale o to dôslednejšie razil cestu opaku. Obaja sa síce herecky vyčleňovali, boli iní, ale inak „iní“. Z dobových materiálov je zrejmé, že režisér Jamnický si herca Chudíka vysoko cenil. Zmienil sa o ňom ako o prvoradom hercovi, ktorého si odchyťajú iní režiséri a on, Jamnický, musí pracovať iba s „odpadom“. „Ja si nepoviem, že ja to bez Chudíka nehrám, nerežírujem. S tými odpadkami to urobím...“³² postŕažoval sa na jeseň roku 1969 v rámci svojho vystúpenia pred komisiou pre mimosúdne rehabilitácie, ktorá bola vytvorená z iniciatívy zjazdu Slovenských divadelných a rozhlasových umelcov a mala za úlohu doriešiť otázku úplnej rehabilitácie režiséra, ktorý je dodnes nazývaný mágom či básnikom slovenského javiska. „Doktor Jamnický bol nielen všeobecne uznávaným režisérom pre svoj dovtedy nevídaný talent, vzdelanosť, rozhladenosť

³⁰ Jaborník, Ján. Etika a estetika režiséra Jána Jamnického. (K niektorým menej známym súvislostiam divadelnej tvorby Jána Jamnického.) In: Ján Jamnický: Princ a mág. Bratislava : Divadelný ústav, 2000, s. 577.

³¹ Predmerský, Vladimír. Tri rozhovory o Jamnického pedagogickom pôsobení v Prahe. In: Ján Jamnický v pamäti súčasníkov. Bratislava : Divadelný ústav, 2001, s. 289.

³² Vystúpenie Dr. Jamnického pred komisiou pre mimosúdne rehabilitácie. In: JUDr. Ján Jamnický: Spoved' režiséra. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1998, s. 272.

a schopnosť divadelnej imaginácie, ale v očiach mladých predstavoval doslova „boha divadla“. On bol ten najvzdelanejší a najoriginálnejší, ktorý v Národnom divadle udával smer,“ objasňuje dnes Ladislav Chudík. „V roku 1947 som dokončil konzervatórium. Hneď rok na to ma oslovil Ján Jamnický, aby som išiel učiť. Vtedy bol nedostatok pedagógov a bolo nevyhnutné vychovávať nové herecké posily do divadiel. Pripravovali sme ich formou Odborného divadelného kurzu na úrovni štátneho konzervatória. Mojimi pedagogickými kolegami sa stali Jozef Budský, Viliam Záborský, ale aj František Dibarbora a Mária Bancíková z Novej scény ND. Sám som bol začínajúcim hercom s niekoľkoročnou praxou, a preto bolo nesmierne ťažké odovzdávať skúsenosti študentom iba o pár rokov mladším odo mňa. Na konzervatóriu som učil päť rokov.“³³ V rozhlasovej relácii venovanej Jánovi Jamnickému vysielanej roku 1983 sa opäť vrátil k jeho režijnej i hereckej práci: „Ako režiséra som ho obdivoval, ako s hercom a recitátorom som sa s ním, myslím vnútorne, pracovne, svojou predstavou vedome odlišoval. Jeho svet, jeho tajomstvo, jeho spôsob vedenia tónov ma zaujímal i priťahoval, čímsi dokonca provokoval či dráždil, ale nikdy som nechcel byť mu v čomsi podobný. Boli sme dva svety. Vtedy som netušil, ani nevedel, že on vysielal v tónine, ktorá mi je nedostupná, ktorej som často nerozumel. Vedel neskonale viac ako ja. A dnes už viem, že niesol v sebe ťarchu „útrap z rozumu“, lebo bol vo svojom myslení, vo svojom názore na divadlo ďaleko pred nami.“³⁴

Bezmála dvadsaťročný herec L. Chudík vkročil na javisko Národného divadla už v roku 1943 ešte ako štatista v *Škriatkovi* od Ferka Urbánka. Za prvú postavičku možno považovať Dvorana v rozprávke slovenského autora Františka Greguša *Ujo Rojho kráľom*, ktorý inscenáciu aj režíroval. Premiéra sa konala iba päť týždňov po podpísaní dekrétu o prijatí do ND. Ladislav Chudík začínal takpovediac po krokoch a po slovíčkach. V úplne prvej inscenácii na doskách Národného divadla nepovedal ani slovo. V druhej iba prebehol po javisku s kopijou a štítom v ruke. Neprekážalo mu to, pretože intuitívne cítil, že k veľkým rolám sa treba „predietť“. V postave Posla v Schillerovej *Messinskej neveste* mal už pár viet. Vystupoval z orchestriska otočený chrbtom k publiku. Keď ho bolo vidieť po ramená, začal

³³ Pôvodná Hudobná škola pre Slovensko bola v roku 1925 rozšírená o dramatický odbor; v roku 1928 ju premenovali na Hudobnú a dramatickú akadémiu pre Slovensko; v roku 1941 bola poštátnená a premenovaná na Štátne konzervatórium, v rámci ktorého prebiehali po roku 1945 dvojročné Odborné divadelné kurzy (ODK). Uskutočňovali sa v ND a na NS ND, poslucháči sa po dvoch rokoch stali absolventmi Štátneho konzervatória. V roku 1960 bolo Štátne konzervatórium premenované na Konzervatórium v Bratislave.

³⁴ Ladislav Chudík o Dr. Jánovi Jamnickom. Rozhlasová relácia z roku 1983. In: Ján Jamnický v pamäti súčasníkov. Bratislava : Divadelný ústav, 2001, s. 213.

replikou: „Ja vidím mesto...“ Kvôli ochoreniu režiséra Jamnického inscenáciu dokončil druhý Chudíkov pedagóg z akadémie Karol L. Zachar. Prvé vety Posla v orchestrisku režisér zachoval, ale v poslednom dejstve hry sa rozhodol Posla nechať hovoriť skrytého za sufitou. „Nedôveroval mi, pretože som bol príliš neohrabaný. Zachar svojim študentom na Vysokej škole múzických umení zvykol hovoriť, že mladého herca treba oslobodiť od ťarchy vlastného tela. Mal pravdu, aj mne prekážalo, cítil som sa nepotrebný a neraz sa mi chcelo od divadla utiecť. Keď som po rokoch nabral odvalu a opýtal sa ho, prečo ma z javiska „vyškrtol“, dal mi diplomatickú odpoveď, že vraj to bol režijný zámer. Chvíľu ma to aj mrzelo. Hoci práve on ma potom o dva roky doslova „odklial“, keď mi zveril Piotra v Gorkého *Meštiakoch*. Bol to môj prvý medzník...“³⁵ spomína L. Chudík. V inscenácii *Komédia* od Ivana Stodolu, ktorú v máji 1944, teda ešte pred oslobodením, naštudoval režisér Jamnický, hral rozsahom neveľkú postavu Elektrikára, avšak so zapalujúcou hereckou iskrou. Myšlienково ambiciózná, vtedy vysoko cenená a dnes pamätaná inscenácia, reagovala nielen na umeleckú, ale v druhom pláne aj na spoločenskú situáciu na sklonku slovenského štátu. Bol to tiež prvý výraz snahy zúčtovať sa so smutnou etapou v slovenskej histórii. Ale zároveň uplatniť rozlišujúci pohľad na tých, ktorí vo vyhlásení samostatného štátu videli menšie zlo a jedinou možnosť zabrániť pripojeniu Slovenska k Maďarsku; a tých, ktorí v spojení s Veľkonemeckou ríšou videli šancu byť súčasťou „novej Európy“. Samotná hra, s využitím vďačného kompozičného postupu „divadla v divadle“, umožňovala „hru na pretváрку“. Aj samotný Jamnický inscenáciu považoval za jednu zo svojich dvoch politicky najútočnejších. Divadelný kritik Ján Jaborník vyjadril vtedy názor, že „hra je rovnocenná s obrazom jeho zrejme obľúbeného holandského majstra Petra Brueghela, ktorý má názov *Veselá cesta pod šibenicu*. Netreba pochybovať, čo tým Jamnický myslel a historický vývin dal jeho videniu za pravdu.“³⁶ Táto razantná inscenačná bodka bola súčasne triumfálnou bodkou za kariérou významného slovenského divadelného režiséra.³⁷ S epizódnymi úlohami Ladislava Chudíka sa to ťahalo ešte dlho. Na javisku Národného divadla sa síce stretával s veľkými básnikmi slova, ale v malých partoch. Premýšľajúci herec s latentným talentom „literáta“ si aj z malých stretnutí

³⁵ Krénová, Ľubica. Ladislav Chudík. Bratislava : Divadelný ústav; Slovart, 2009, s. 20.

³⁶ Jaborník, Ján. Etika a estetika režiséra Jána Jamnického. (K niektorým menej známym súvislostiam divadelnej tvorby Jána Jamnického). In: Ján Jamnický: Princ a mág. Bratislava : Divadelný ústav, 2000, s. 585.

³⁷ Ján Jamnický sa ešte v dvoch inscenáciách objavil ako herec – v úlohe Čackého v inscenácii *Útrap z rozumu* v Budského réžii a ako Dvoran v hre *Lampáš* v Rakovského réžii – obe z roku 1949. Divadlo ale usilovalo o Jamnického ako o režiséra, on však chcel byť už iba členom hereckého súboru. Nedohodli sa, divadlo v tom čase Jamnického ako herca nepotrebovalo.

odnášal veľa. Vďačne prijímal a v záujme duchovného obohatenia nepohrdol ani najmenšou skúsenosťou. Dvoran, Posol a Elektrikár boli postavy z jeho prvej profesionálnej divadelnej sezóny. Súčasťou bohatého divadelného života Ladislava Chudíka na doskách Národného divadla je aj krátka spolupráca s klasikom slovenskej divadelnej réžie zo zakladateľskej generácie ND Jánom Borodáčom. K prvým hereckým krokom pod Borodáčovým vedením patrila postavička Boracchia v inscenácii Shakespearovej hry *Mnoho kriku pre nič už* v roku Chudíkovho nástupu do divadla, čo bolo preňho zároveň prvým hereckým dotykom s velikánom alžbetínskej drámy. O rok neskôr, v *Maríne Havranovej* (1945) od Ivana Stodolu hral Študenta. Do tretice a naposledy sa s režisérom Borodáčom stretli až pri príležitosti slávnostného otvorenia Divadla Pavla Országha Hviezdoslava dňa 28. mája 1955, pri uvedení Hviezdoslavovej veršovanej tragédie *Herodes a Herodias*. Úlohu Jochanana Krstiteľa stvárnil mladý, vysoký, štíhly, vzhľadom a intelektom vyčnievajúci herec Ladislav Chudík. Tesne pred odchodom na Novú scénu ND stvárnil Smrť v inscenácii *Básnik a smrť* (1946) od Ivana Stodolu, inak prvej slovenskej drámy s témou Slovenského národného povstania.

Tretím pedagógom Ladislava Chudíka, popri Jamnickom a Zacharovi, bol Jozef Budský. Ovplyvnil ho najviac – v dobrom i v zlom (nedokázal sa zbaviť jeho dikcie, ktorú z priveľkého obdivu začal netvorivo kopírovať) –, preto ich spolupráci vymedzíme samostatný priestor. Posledným pedagógom bol budúci klasik slovenskej javiskovej reči Viliam Záborský, ktorý ho ovplyvnil nielen pri štúdiu herectva, ale zasial doň tiež zrnko „schopnosti odovzdávania“ pre budúcu pedagogickú činnosť.

Herec, notabene člen národného divadla, je závislou súčasťou aktuálneho súkolia v danom časopriestore. České divadlá, a po nich slovenské, prebrali význam divadelnej dramaturgie z tradičného nemecko-rakúskeho typu, podľa ktorého mal dramaturg vybrať každú sezónu plus mínus desať titulov, ktoré by odrážali kompromis medzi potrebami divadla, slobodnou tvorbou, ale aj vkusom obecenstva. Tento pohľad na dramaturgiu vychádza z modelu, že divadlo funguje v demokratickej spoločnosti, v ktorej viac či menej platí trhový mechanizmus aj v oblasti kultúry a divadlá sa do určitej miery musia aj užiť. K. H. Hilar – praktik i teoretik v jednej osobe – to nazýval „diktatúrou umenia a obchodu“. Tento model však prestal platiť poštátnením divadiel po roku 1945, ktoré, plne subvencované, postupne preberali úlohu ideologickú. Divadelná dramaturgia po roku 1948 už plne prešla do područia cenzúrneho dohľadu, čo trvalo do roku 1956. Vďaka obrodnému spoločenskému procesu v šesťdesiatych rokoch 20. storočia sa divadlá snažili dosiahnuť

„méto“ v rámci dramaturgie, čo znamenalo, každú sezónu pripraviť aspoň jednu dve európske alebo svetové premiéry, a tým získať určitú prestíž a vážnosť. (V divadelnej historiografii Ladislava Chudíka nájdeme dokonca európsku premiéru hry Arthura Millera *Po páde*, kde stvárnil hlavnú postavu Quentina.) Vývoj divadelnej dramaturgie po nástupe takzvanej normalizácie bude predmetom až ďalších kapitol. Pokúsme sa o rekonštrukciu divadelno-teoretického zázemia štyridsiatych rokov 20. storočia, keď Ladislav Chudík v „zrýchlenej slučke“ nastupoval do SND ako hospitant, zároveň študoval, čoskoro sám začal učiť a hlavne bol v úzkom kontakte – pracovnom i súkromnom – s výraznou osobnosťou slovenského divadla dvadsiateho storočia Petrom Karvašom, spomínaným divadelným teoretikom a dramatikom, a spolu s Jozefom Felixom priekopníkom modernej divadelnej dramaturgie na Slovensku. Slovenská teatroológia sa začala rozvíjať na štrukturalistickej báze opäť s časovým oneskorením. Až počas vojnových rokov sa objavujú prvé štúdie divadelného kritika a teoretika Zoltána Rampáka, ktoré nadväzujú na českých štrukturalistických autorov združených okolo Pražského lingvistického krúžku. Nezanedbateľný vplyv na estetickotvorné myslenie slovenských intelektuálov (vrátane Petra Karvaša) mal nesporne fakt, že Jan Mukařovský v tridsiatych rokoch (1931 – 1937) pôsobil v Bratislave a napísal tu aj dve najzásadnejšie a dodnes aktuálne esteticko-teoretické práce: *Umění jako sociologický fakt* (1934) a *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (1936).³⁸ Približne v rovnakom čase tu pôsobil aj ruský štrukturalistický estetik, etnograf a folklorista Piotr Bogatyriov, ktorý v rokoch 1921 – 1939 pobýval v Československu (v Bratislave od roku 1934 do roku 1939). Z terénnych etnografických výskumov v Zakarpatsku vzišlo cenné štrukturalistické dielo *Actes magiques, rites et croyances en Russie subcarpathique* (1929), ktoré práve v Bratislave obhájil ako dizertačnú prácu. Hoci Peter Karvaš v tridsiatych rokoch chodil iba na gymnázium v Banskej Bystrici, hoci začal publikovať až v roku 1937 do študentských časopisov, hoci po maturite začal najskôr študovať v Prahe na Českom vysokom učení technickom a ako všestranne talentovaný mládenec sa dokonca pokúšal komponovať hudbu, a hoci v období vojny ako prenasledovaný a internovaný v pracovnom tábore nemohol publikovať pod vlastným menom, ako vášnivý čitateľ a bytostný divadelník veľmi rýchlo objavil český štrukturalizmus a semiotiku divadla (počnúc Zichovou *Estetikou dramatického umění*, cez

³⁸ Jan Mukařovský bol od roku 1931 docentom literárnej estetiky na Filozofickej Fakulte Univerzity Komenského v Bratislave (od roku 1932 riaditeľ estetického seminára, v roku 1934 menovaný mimoriadnym profesorom estetiky s ohľadom na literatúru).

základné semiotické štúdie – Jiřího Veltruského *Člověk a předmět na divadle* a i., Jindřicha Honzla *Pohyb divadelního znaku* a Piotra Bogatyriovova *Príspevok k skúmaniu divadelných znakov*, ktorý napísal priamo v Bratislave). Po vojne študoval na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského, kde sa navyše s pôsobením Mukařovského a Bogatyriova dôverne oboznámil. Jeho široké teoretické dielo o dramatických umeniach (predovšetkým skoršie publikácie) je štrukturalistickým prístupom a semiotickým ponímaním umeleckého diela inšpirované, ale aj do hĺbky presiaknuté. Český štrukturalizmus v dôsledku pofebruárového vývoja a „zrady vzdelancov“ na čele s Janom Mukařovským v roku 1949 zanikol. Mukařovskému však nemožno uprieť – v našich geografických a geopolitických končinách – postavenie a význam paradigmatického autora, ktorý sa zaslúžil o objavné esteticko-teoretické uchopenie aktuálneho rozvoja slovesného umenia, dramatického umenia, výtvarného umenia, a celkovo o štrukturalistické ponímanie umenia. Smutnou časťou celej pravdy o osobnosti Jana Mukařovského je, že po februárových udalostiach vycítil svoje šance a bez akýchkoľvek morálnych zábran ich využil.³⁹ Pre nás podstatným faktom zostáva, že Karvašova najdôležitejšia kniha *Úvod do základných problémov divadla* už bola vtedy na svete. Rovnako ako bola na svete aj iná zásadná práca českého štrukturalistu Jiřího Veltruského *Drama jako básnické dílo* (pôvodne dizertačná práca z roku 1942), ktorá sa aj po jeho nútenej emigrácii v roku 1948 šírila medzi divadelníkmi neoficiálnymi cestami a ešte stačila ovplyvniť Karvašovo myslenie o divadle. Podľa Júliusa Pašteku to bol on, kto „vypracoval kompletnú teóriu divadelného umenia... v monografickej práci štrukturalistickej orientácie *Úvod do základných problémov divadla* (Martin 1948), kde zohľadnil i zretele

³⁹ Estetik a literárny teoretik Jan Mukařovský, syn „cisárskeho radcu“, prevzal odbor estetiky na Filozofickej fakulte UK v Prahe po svojom pedagógovi Otakarovi Zichovi. Vďaka „zrade vzdelanca“ čoskoro postúpil z prorektora na rektora Univerzity Karlovy (1948 – 1953); vo svojej prednáške zdôraznil „nutnosť socialistickej straníckosti vo vede“. Súbežne bol v rokoch 1950 – 1956 vedúcim Katedry českej a slovenskej literatúry a literárnej vedy. Od roku 1952 jedno desaťročie riadil Ústav pro českou literaturu ČSAV. Politickú kariéru si budoval ako dlhoročný funkcionár – obranca mieru, aj na medzinárodnej platforme. V štúdii *Ke kritice strukturalismu v naší literární vědě* verejne poprel svoju vedeckú minulosť. V medzivojnovom období sa kontaktoval s kultúrnou inteligenciou, predovšetkým združenou okolo Pražského lingvistického kroužku, ktorého bol spoluzakladateľom, a avantgardnými umelcami, z divadelníkov najmä s J. Honzlom a E. F. Burianom. Jeho bývalý študent, český spisovateľ a novinár Bohuslav Brouk, ktorý bol od roku 1948 nútený žiť v exile, o ňom napísal: „Pro světské pocty a přepychový život se nevzdal Mukařovský jen své vědecké cti, nýbrž i své strukturalistické teorie, a každou sezonu reviduje své učení co nejpřísněji podle nových partajních směrnic.“ Podrobnejšie In: Brouk, Bohuslav. *Zde trapno existovat*. (Editor Viktor A. Debnár.) Brno : Host, 2008, s. 167.

sociologické a psychologické a použil aj semiologickú metódu... V kapitole *Úvod do estetiky divadla* odhalil a objasnil polyvalentnosť a polyfunkčnosť divadelných znakov...“⁴⁰

Od povojnových rokov sa teda dominantným slovenským divadelným teoretikom stal Peter Karvaš, neskôr aj teoretikom rozhlasovej, televíznej a menej filmovej tvorby. Je treba si uvedomiť, že jeho dodnes platná knižná publikácia *Úvod do základných problémov divadla* vyšla v čase najintenzívnejších pracovných i súkromných kontaktov Karvaša a Chudíka.⁴¹ Ladislav Chudík v tom čase dokonca začínal pôsobiť ako pedagóg a o teoretické otázky divadla sa intenzívne zaujímal. Možno povedať, že nie je umelou konštrukciou domnienka, že obaja mladí dychtiví divadelníci o veciach teoretických, a teda aj o vzniku Karvašových kníh, naozaj diskutovali. Dá sa dokonca predpokladať, že všetci vyššie spomenutí autori a ich práce sa logicky stali teoretickým zázemím v študijných i praktických hereckých začiatkoch Ladislava Chudíka, aj keď hlavne sprostredkovane, predovšetkým vďaka osobnosti Petra Karvaša a jeho prínosu do slovenskej divadelnej vedy.

Podstatou divadla je divadelnosť. „Staršie teórie divadla videli „podstatu“ divadelnosti v úhrnnom (Gesamtkunstwerk) a syntetickom charaktere divadelného činu, totiž v účasti niekoľkých umení na ňom. Podstatne divadelný bol podľa nich jav na javisku, pretože na ňom participovali materiály alebo aspoň postupy niekoľkých umení. Honzl (*Slovo a slovesnosť*, VI, č. 4, str. 187) pointuje svoje negatívne stanovisko k týmto náhľadom s presvedčením, že pravdu má „starý náhľad na divadelnosť, ktorý vidí svoju podstatu v akcii, v konaní,“⁴² píše Peter Karvaš, poučený vývojom štrukturalistickej divadelnej vedy v Čechách. Bogatyriov v čase pôsobenia na Slovensku za podstatu divadla považoval „premenu“... Karvaš v zmysle štrukturalistického nazerania na divadelné umenie súhlasil s Mukařovským, že divadelnosť spočíva v akcii a hereckom konaní. Medzi slovenskými aj českými teatroológmi semiologického zamerania najviac zaujal na oboch stranách citovaným názorom, že základnou vlastnosťou divadla je znakovosť a divadelnosť „začína vtedy..., keď znakový charakter javu prevládne nad charakterom reálnym“⁴³. Navyše, v nejasnej definícii herca

⁴⁰ Pašteka, Július. Po stopách slovenskej semiotiky divadla. In: Slovenské divadlo. Revue dramatických umení, č. 1, 1992, s. 109.

⁴¹ Ladislav Chudík prijal ponuku Petra Karvaša odísť z hlavnej scény ND do novovzniknutého súboru Novej scény Národného divadla, ktorú P. Karvaš inicioval, v roku 1946 spoluzakladal a stal sa jej hlavným dramaturgom až do roku 1949.

⁴² Karvaš, Peter: Znakovosť v divadelnom umení. In: *Úvod do základných problémov divadla*, Martin : Matica slovenská, 1948, s. 114-123.

⁴³ Ibidem, s. 115-121.

v *Estetice dramatického umění* od Otakara Zicha⁴⁴ ako prvý odhalil zásadný nedostatok, že autor pri rozlišovaní hereckej postavy od dramatickej osoby opomenul rozlíšiť hereckú postavu od herca. Zichovým kritikom bol z domácich radov hlavne Jindřich Honzl, ktorý jeho prácu nepochopil práve v dôsledku jej nepresností. Hereckú postavu totiž vnímal ako interpretáciu dramatika v historickom kontexte, ako to uvádza vo vlastnej štúdii *Herecká postava...* Vo vare premien náhľadov na podstatu divadelnosti a definovania herectva sa intenzívne rozvíjalo aj Chudíkovo herecké umenie, či už počas prvých rokov na domovskej scéne ND ako poznávaníachtivého hospitanta, alebo v začiatkoch na Novej scéne ND už ako etablovaného herca a čoskoro aj pedagóga.

⁴⁴ Otakar Zich nepatrí medzi štrukturalistov a ani nebol členom Pražského lingvistického kroužku. Semiotickú podstatu jeho dodnes fascinujúceho diela *Estetika dramatického umění* (1931) odhalil až popredný český estetik a semiotik Ivo Osolsobě.

II. Divadelná tvorba pod vedením československých režisérov

2.1. Drahoš Želenský a Nová scéna Národného divadla

Prvé roky po oslobodení Slovenska nastalo pre divadelníctvo a kultúru vôbec krátke obdobie nádejí. Vysporiadanie sa so slovenským štátom a koniec druhej svetovej vojny podnietili v umelcoch snahu po relatívne slobodnej tvorbe. Usilovali sa o obnovenie pluralitných, demokratických podmienok, o rozmanitosť názorov i estetickéj orientácie. Súčasne sa však množili aj hlasy, ktoré zdôrazňovali, že politická orientácia Československa je definitívne daná a republika patrí k stalinistickému Sovietskemu zväzu. Chudík jednoznačne patril k tým, ktorí v obnove Československa videli aj spôsob odvrátenia „východnej“ orientácie Slovenska.

Podpora zo strany štátu v dôsledku poštátneho divadiel⁴⁵ výrazne zlepšila ekonomickú situáciu Národného divadla. Ešte v júni sa riaditeľom stal skúsený a autoritatívny divadelník zakladateľskej generácie Andrej Bagar.⁴⁶ Hoci Národné divadlo práve v tomto prelomovom období stratilo dvoch vynikajúcich režisérov – Ferdinand Hoffmann emigroval a Ján Jamnický sa vzdal réžie zo zdravotných i profesionálnych dôvodov, divadlo sa usilovalo orientovať dramaturgiu i inscenačné vyznenie titulov do oblasti sebaspytovania jednotlivca, k jeho individuálnym záujmom, otázkam, problémom. Popri západnej dramatike a pozitívnych vplyvoch východnej avantgardy v oblasti réžie sa do popredia dostávala aj pôvodná dramatická tvorba, tematicky i kompozične poučená expresionizmom i existencializmom.⁴⁷ Cenzúra takmer nejestvovala a vrcholná divadelná scéna razom pochopila naliehavú potrebu profesionalizácie všetkých umeleckých zložiek – od hercov cez dramaturgov až po režisérov. V Národnom divadle sa určujúcou režisérskou osobnosťou

⁴⁵ Na základe nariadenia Slovenskej národnej rady boli dňa 3.7.1945 poštátne tri slovenské divadlá: Slovenské národné divadlo v Bratislave, Slovenské komorné divadlo v Martine a Východoslovenské divadlo v Košiciach.

⁴⁶ Andrej Bagar, herec, režisér, pedagóg, publicista, divadelný organizátor (1900 – 1966). Pôvodne sa vyučil čalúnnickému remeslu. Bojoval v prvej svetovej vojne a počas druhej sa zúčastnil Slovenského národného povstania. Patril do zakladateľskej generácie SND, spoluzakladal aj Slovenské komorné divadlo v Martine. Počas svojej kariéry pôsobil vo viacerých slovenských, ale aj českých divadlách (ND, Vinohradské divadlo, Švandovo divadlo). V rokoch 1945 – 1951 bol riaditeľom SND; v rokoch 1950 – 1961 pôsobil ako rektor VŠMU; v rokoch 1957 – 1961 bol predsedom Zväzu slovenských dramatických umelcov. Ako univerzálny herec sýtych gest vytvoril nespočetné množstvo postáv od najmenších po najväčšie: Hamlet, Macbeth, Malvolio, Caesar, Klaudius, Herodes Antipas, Filip II., Cyrano z Bergeracu, Tartuffe, Cár Ivan Hrozný a mnohé ďalšie.

⁴⁷ Novátorským dramaturgom Slovenského národného divadla povojnového obdobia bol Dr. Jozef Felix.

stáva Jozef Budský, ktorý sa zároveň na dve funkčné obdobia ujal postu umeleckého šéfa (1945 – 1953).

Peter Karvaš si hneď v začiatkoch svojej služby divadelnému umeniu uvedomoval, že teória bez praxe nie je verifikovateľná a upozorňoval na alarmujúci nedostatok divadiel ako inštitúcií, ktoré by vo vlastných priestoroch mohli „budovať“ vlastnú poetiku, štýl, vyhranenosť, či ako hovoril jedným slovom – sloh.⁴⁸ „Kým totiž napr. v Prahe početné divadlá majú charakter, veľmi jednoznačne determinujúci ich javiskový sloh (Realistické divadlo, Divadlo satiry, Divadlo mladých pionierov, Štúdio ND atď.), polovica slovenských scén nesie firmu Národného divadla a pri ostatných niet faktora, ktorý by umelecky nejako generálne motivoval odlišnosť tvorivých postupov na ich javiskách od postupov na javiskách ND.“⁴⁹

Karvašova iniciatíva založiť nové divadlo – Novú scénu Národného divadla – hoci aj administratívne včleneného pod hlavičku ND, sledovala tiež rozvoj či transformáciu divadelnej dramaturgie, dovtedy vymedzenej na náhodný, respektíve dostupnosťou limitovaný výber hier a ich mechanickú jazykovo-štylistickú úpravu, čo aj sám kritizoval: „...dramaturgia našej umeleckej scény bola dlho chápaná ako bočné „zamestnanie“ človeka, exponovaného v celkom inej oblasti kultúry... Divadelníci v dramaturgovi radi vidia iba jazykového odborníka a triediča hier. No aj vtedy, keď mu pripisujú širšie poslanie a keď ho za jeho plnenie robia zodpovedným, neposkytujú mu ani zďaleka takú kompetenciu, aká by čo i len približne korešpondovala s jeho zodpovednosťou. Tradícia u nás obmedzuje právomoc dramaturga výlučne na zásahy v oblasti slovesnej a akýkoľvek iný zásah by... napr. režiséri, pokladali za obmedzenie svojej suverenity. Stav, ktorý takto vzniká, je paradoxný... Dramaturgia ako samostatná inštitúcia a autonómne vykonávaná funkcia nevstúpila ešte do

⁴⁸ Žalostné je, že od skonštatovania tejto situácie, ktorá brzdila celkový vývoj slovenského divadla, sa do dnešných dní na mape bratislavských divadiel takmer nič nezmenilo. Konkurencieschopnosť bratislavskej divadelnej scény je takmer (totožne) nulová a príklad z Čiech je pre Slovensko podnes aktuálny a podnetný. Slovenské divadelníctvo už v čase prvých náčrtov projektu novostavby SND na začiatku 80. rokov, a platí to dodnes, nepotrebovalo jedno gigantické Slovenské národné divadlo, ale najmenej päť Štúdií NS / Astoriek v Bratislave a ďalších desať po celom Slovensku. V Karvašových časoch v Bratislave pôsobili iba dve divadlá – Národné divadlo a Nová scéna ND. Prešlo vyše šesťdesiat rokov a Bratislava – hlavné mesto Slovenska – má opäť iba dve divadlá, o ktorých by sa dalo povedať, že sú repertoárové, so stálym súborom, spĺňajú podmienku najvyšších (možných) umeleckých kritérií, spĺňajú podmienku vzájomnej konkurencieschopnosti, spĺňajú viac kultivačnú a socializačnú funkciu než zábavnú a komerčnú – čiže opäť SND a Divadlo Astorka - Korzo '90! Občasne a čiastočne by sme k nim mohli priradiť Divadlo Aréna a od roku 2010 Divadlo a.ha. na Malej scéne STU, ktoré úctyhodne prežilo devätnásť rokov v nediadelných podmienkach. (Vznik posledného divadla však nie je výsledkom štátnej kultúrnej politiky, ale súkromnej iniciatívy.) Podrobnejšie In: Krénová, Ľubica. Kolízia idey a ostenie? Od porozumenia k dorozumeniu. In: Zborník referátov zo VII. medzinárodnej Banskobystrickej teatrologickej konferencie *Má (mať) divadlo zmysel?* Banská Bystrica : Akadémia umení v Banskej Bystrici, 2010.

⁴⁹ Karvaš, Peter. K základným otázkam súčasného slovenského divadla. Bratislava : Obroda, 1948, s. 17-26.

povedomia našich divadelných pracovníkov ako nevyhnutnosť⁵⁰“, ktorá by mu umožnila „obracáť svoju pozornosť v prvom rade na súvislosť medzi jednotlivými dielami, teda na repertoár ako celok a na jeho zameranie,“ inými slovami, formovať a profilovať divadlo, jeho duchovný záber, umelecký štýl a inscenačnú poetiku. Na základe vlastnej skúsenosti dramaturga NS ND Karvaš prvýkrát postuloval, že „závažnými faktormi pri dramaturgickej práci nie sú teda iba danosti literatúry, sociálna objednávka a dramaturgov vkus alebo umelecký úmysel, lež predovšetkým skutočnosti v danom divadle, jeho technické spôsobilosti, jeho personálne vystrojenie, jeho herecká a režijná úroveň, slohový kánon, ktorý v ňom vládne, zloženie jeho obecnstva, umelecká tradícia, špeciálne poslanie (napr. pri scénach regionálnych) atď.“⁵¹, čím sa jeho úvahy z konca 40. rokov 20. storočia – príznačne opäť s časovým posunom – logicky ponášajú na tie, ku ktorým dospel K. H. Hilar v 20. rokoch 20. storočia.

Ladislav Chudík po dvoch divadelných sezónach v Národnom divadle, počas ktorých síce stačil naštudovať štrnásť epizodických a menších postáv, pociťoval konštruktívnu nespokojnosť. Cítil, že potrebuje väčší herecký priestor a okrem toho bol ako mladý herec prirodzene dychtivý po širšom umeleckom obzore, intenzívnejšom duchovnom poznávaní. Preto bez dlhého rozmýšľania privítal možnosť zmeny. V roku 1946, v čase najoptimálnejšej klímy, neváhal pridať sa k skupine mladých divadelníkov združenej okolo Petra Karvaša – s víziou hrať nové divadlo a ešte koncentrovanejšie sa upriamiť na súčasnú dramatikú a témy súčasníka. V bývalých priestoroch kina Alfa v Živnodome na Kollárovom námestí v Bratislave, kde sa iba krátko a vo veľmi zlých technických podmienkach hralo divadlo v tridsiatych rokoch, bol sprevádzkovaný druhý bratislavský divadelný priestor – Nová scéna Národného divadla.⁵² Vlastne tu vznikli dva súbory – menší spevoherný pod vedením Františka Krištofa Veselého a väčší činoherný, ktorý viedol český divadelník Drahoš Želenský, pochádzajúci zo slávnej českej divadelníckej rodiny. Jeho otcom bol herec a režisér Karel Želenský (vlastným menom Karel Drápal), majiteľ známej pražskej súkromnej hereckej školy. Aj Drahoš Želenský dostal pôvodne meno Karel, ktoré si neskôr, kvôli odlíšeniu od otca, zmenil na Drahoš.

⁵⁰ Karvaš, Peter. K základným otázkam súčasného slovenského divadla. Bratislava : Obroda, 1948, s. 17-26.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Pôvodne plánované kino v novostavbe Živnodomu sa nakoniec prispôbilo potrebám Slovenského národného divadla a v roku 1930 tu začalo pôsobiť Ľudové divadlo ako ďalšia scéna SND. Bol to dar činohre k desiatemu výročiu jej existencie. Prvou, nie veľmi úspešnou premiérou, bola inscenácia hry Ivana Stodolu *Posledná symfónia*. Činohra sa, žiaľ, na tejto scéne nedokázala presadiť a po roku zanikla. Daný stav trval až do konštituovania Novej scény Národného divadla v roku 1946.

Svojmu synovi, rovnako budúcemu hercovi, dal opäť meno Karel. Herečkou bola aj jeho sestra Laura Želenská-Třešňáková, manželka Milada Frýdová-Želenská a dokonca aj ich dcéra Lída Želenská. Herecké „remeslo“ sa v rodine Želenských-Drápalovcov dedilo niekoľko generácií.⁵³ Kus hlbokej tradície košatého pražského hereckého rodu i prestížnej súkromnej školy sa prostredníctvom osobnosti Drahoša Želenského dostal aj na Slovensko.⁵⁴ V roku 1929 prijal ponuku z Košíc, kam odišiel ako herec i režisér. Hoci sa v roku 1931 na krátko vrátil do Prahy (Jiráskovo divadlo ve Vršovcích, Aréna na Smíchově), ešte v tom istom roku prišla zo Slovenska druhá ponuka – do Národného divadla v Bratislave. Tu sa od roku 1938 začal venovať aj opernej réžii. Osobitnou výzvou preňho bolo neskôr založenie Novej scény Národného divadla, ktorej sa ujal ako všestranný divadelník a skúsený divadelný organizátor. Súčasne pomáhal založiť Dedinské divadlo, ktorého sa v priebehu roku 1949 stal riaditeľom, a tiež divadlo vo Zvolene. Počas šéfovania v NS ND pôsobil aj ako profesor na bratislavskom konzervatóriu a potom na Vysokej škole múzických umení. Drahoš Želenský po skončení éry NS ND prijal post riaditeľa v Štátnom divadle v Ostrave, kde zotrval iba jednu sezónu a od roku 1953 až do roku 1958, kedy odišiel do dôchodku, zastával funkciu riaditeľa pražského Národného divadla. Práve v tejto pozícii plne rozvinul svoj zmysel pre umeleckú disciplínu a manažérske schopnosti a zaslúžil sa o prebudovanie Národného divadla (najmä činohry) na priebojnú modernú scénu.⁵⁵

Mladí umelci na čele s Drahošom Želenským odišli síce z materskej scény ND s hrdosťou, ale aj s neistotami. Pochybovačov z radov autorít bolo dosť: Andrej Bagar, Ján Borodáč, ale aj Jozef Budský ich považovali za „odštiepencov“ v Gorkého zmysle slova. Ale divadelný život NS ND čoskoro ukázal, že ich „odštiepenie“ znamenalo nájdenie „východiska“. Iné authority, ku ktorým patrili Mária Bancíková, Marta Černická, Milada Frýdová-Želenská, Lea Juríčková, František Dibarbora, Juraj Paška, Jozef Šimonovič a Martin Gregor, odišli zasa z hlavnej scény preto, aby vytvorili spolu s mladšími kolegami „duchom“ mladé divadlo. Neskôr prišli manželka Oľga a Samuel Adamčíkovci z Kremnice a z martinského divadla Ctibor Filčík. Z civilného života nastúpila do divadla, najskôr iba ako

⁵³ Zatiaľ poslednou pokračovateľkou rodu Želenských je herečka Olga Želenská, vnučka Drahoša Želenského. Po „meči“ zdelila nielen herecké predpoklady, ale aj podnikateľskú schopnosť v umení a vedie Divadelní společnost Háta.

⁵⁴ Drahoš Želenský po niekoľkých hereckých štáciách v Prahe i v Plzni zavítal do Olomouca, kde pôsobil ako šéf činohry (1920 – 1923). Postupne sa viac preorientoval na réžiu. Po olomouckom období pôsobil už ako režisér v Ostrave (1924 – 1928), v medzičase krátkodobo v Prahe (Divadlo Komedie).

⁵⁵ Bližšie In: Národní divadlo a jeho předchůdci, Praha : Academia Praha, 1988.

herečka a asistentka réžie, Magda Husáková-Lokvencová. „Do Novej scény ND som odišiel predovšetkým preto, aby som mohol viacej hrať a intenzívnejšie pracovať. Mal som na to vek i sily. Vybrali sme sa cestou ťažšieho odporu – rozhodli sme sa pre náročnejší repertoár pre náročnejšieho diváka. Chceli sme robiť progresívne divadlo a neodradilo nás, keď sme spočiatku mali v hľadisku aj prázdne miesta. Náročný divák si nás čoskoro našiel a to bola naša výhra. Urobil som najlepšie, ako som mohol. Prežil som tu päť bohatých a užitočných rokov hereckého života. Ved' za tých pár rokov som stačil naštudovať dvadsaťosem väčších a veľkých postáv, čo by sa mi nikde inde nepodarilo,⁵⁶ zdôvodňuje svoj odchod z hlavnej scény ND Ladislav Chudík.

Nová scéna ND bola oficiálne otvorená premiérou Shakespearovej komédie *Skrotenie zlej ženy* v réžii Drahoša Želenského. Ladislavovi Chudíkovi pripadla hlavná rola Petruccia. Žičlivci i nepravníci čakali na deň „D“. Bude mať nová činoherná scéna umelecké opodstatnenie svojej existencie? Situácia pred premiérou bola napätá: skúšky sprevádzala zvyčajná nervozita hercov, divadlo sa súbežne „dostavovalo“ a počas generálok sa vyrovnávalo s technickými nedostatkami a do toho všetkého hlavnej predstaviteľke zomrela matka. Ladislava Chudíka ťažilo isté bremeno: Petruccio – slávna rola slávnych hercov, nie najšťastnejšie zaradená do jeho vývojového rastu. Napriek pochybnostiam starších kolegov z Národného divadla, súdobá tlač prezentovala založenie Novej scény ND ako očakávanú bratislavskú kultúrnu udalosť, ktorá sa stala realitou vďaka odvahe, úsiliu a zaniuťeniu skupiny mladých divadelníkov. Samotné otvorenie hodnotila ako svedomito pripravenú, ojedinelú ukážku dobre organizovanej kultúrno-umeleckej práce. Vo výpočte pochvál bol aj fakt, že divadelný súbor usmerňuje erudovaný dramaturg Peter Karvaš a tiež jeho výber úvodného titulu. Alžbetínske publikum považovalo komédiu Williama Shakespeara *Skrotenie zlej ženy* za zábavnú frašku. Dnešní teatrológovia v nej vidia najkontroverznejšiu komédiu o sexuálnej politike v manželstve. Želenského „prečítanie“ hry bolo niekde uprostred a neignorovalo ani spodnoprúdový feminizmus. Tému inscenácie korunovala v hereckej interpretácii spontánna hravosť. Klasický príbeh neposlušnej dcéry a násilníckej sestry Kataríny, ktorá sa napokon premení na poslušnú manželku, sa začína tým, že Lucentio prichádza do Padovy študovať filozofiu a hneď po príchode sa zamiluje do krásnej Biancy. Otec Baptista ju nechce vydať, pokiaľ sa nevydá jej staršia sestra Katarína. A začne sa zhánka po potenciálnom ženíchovi. Súčasne do Padovy prichádza aj dobrodruh Petruccio s jediným

⁵⁶ Autorizovaná výpoveď Ladislava Chudíka.

cieľom – nájsť si bohatú nevestu. Dovoľuje sa o neznesiteľnej Kataríne, avšak tento fakt ho neodradí, pretože mu ide predovšetkým o peniaze. Rozzúrenej Kataríne, ktorá sa medzičasom musí venovať štúdiu hudby a literatúry, lakonicky a v duchu preňho typickej dobrodružnosti oznámi, že sa narodil preto, aby ju skrotil. V slede ďalšieho, pochopiteľne shakespearovsky košatejšieho deja, ju krotí najskôr tým, že mešká na svadbu, až sa nakoniec dostaví v odeve blázna. Neskôr, už ako manžel, ju tresce tým, že ju necháva hladovať a bráni jej v spánku. Po všetkých krotiteľských kúskoch dosiahne všeobecné Katarínino zmierenie, vďaka čomu ostatným poslúži ako príklad vzornej manželky. Chudíkov suverénny debut viacrozmernej postavy krotiteľa, manipulátora, vypočítavca, despota, ale aj rafinovaného „napraviteľa“ na NS ND bol razantný a hlavne herecky zrelý. Postavu Petruccia, ktorú charakterizovali črty negatívneho hrdinu a prvky komickej roly, mu Želenský zveril ako divadelník s dobrým odhadom. Žiadna z recenzií nezapochybovala o talente pomerne vyzretého, hoci ešte veľmi mladého Chudíka, „ktorý svojho šľachtica podal s prirodzenou presvedčivosťou herca veľkých kvalít, suverénne ovládajúceho psychológiu svojej postavy a vediaceho ju včleniť do celkového charakteru hry.“⁵⁷ Okrem komediálneho hereckého výkonu boli v Petrucciovi už aj zárodoky budúcich Chudíkových excelentných partov: vystatovačného Aleca McIntyra z Karvašových *Diplomatov* z roku 1958, ako aj Šerifa, predstieraného suveréna z Bukovčanovho *Pštrosieho večierku* z roku 1967. Rečovou bravúrou predznamenoval aj Al Lewisa v Simonových *Zlatých chlapcoch* z roku 1974.⁵⁸ „Ešte aj dnes si myslím, že zveriť takúto ťažkú postavu v Shakespearovi 22-ročnému zelenáčovi bola od režiséra Drahoša Želenského veľká odvaha až trúfalosť. Do štvrtej rána sme mali poslednú generálku a večer bola premiéra, ktorou sme zároveň slávnostne otvárali divadlo. Samozrejme, že sa prišli pozrieť aj tí, ktorí o našich ambíciách pochybovali a ani nám nefandili. Mnohí dokonca predpovedali, že do roka sa položíme a vrátíme sa s dlhým nosom. Veľkú oporu som získaval v zákulisí od režiséra a priamo na javisku od kolegýň Marky Bancíkovej a Marty Černickej. Keď po prvom dueli Kataríny s Petrucciom vytryskol spontánny gejzír aplauzu, mal som pocit, že práve v tej chvíli sa kino Alfa definitívne premenilo na divadlo. Bol to môj prvý slávny okamih na javisku! Ale najmä víťazstvo nás všetkých,“⁵⁹ spomína po vyše šesťdesiatich rokoch predstaviteľ Petruccia. Herecký debut s odstupom

⁵⁷ Štefánik, Ján. Shakespeare na Novej scéne. In: Čas, 30.12.1946.

⁵⁸ Kret, Anton. Herec. Bratislava : Print-Servis, 1994, s. 29.

⁵⁹ Krénová, Ľubica. Ladislav Chudík. Bratislava : Divadelný ústav; Slovart, 2009, s. 28.

času zhodnotil aj vo svojich zápiskoch, ktoré si písal od úplnej mladosti: „*Mám príležitosť retrospektívne sa poohliadnuť za minulou premiérou a objektívne posúdiť, zvážiť. Ohlas bol rôznorodý. Kultúrna smotánka alebo blahosklonne odpustila chyby technické, prižmúrila oči pri chybách hereckých, alebo si vytvorila kategorický súd, že z toho divadla nikdy nič dobré nevzide. (...) Ohlas môjho výkonu bol v kritike jednoznačne kladný. (...) Veľká zásluha šéfa Želenského, ktorý poctivo so mnou, s celým súborom pracoval. Osobne som veľa získal. Ako najväčšie pozitívum uvádzam uvoľnenie tela i hlasu, jednoduchosť recitácie a čiastočné vymanenie sa spod vplyvu Budského dikcie.*“⁶⁰

Hoci najväčší podiel na profesionalizácii hercov Novej scény Národného divadla mala až Magda Husáková-Lokvencová⁶¹, už „pod vedením – predovšetkým uznávaného pedagóga – Drahoša Želenského sa na Novej scéne ND začala uplatňovať väčšia kvalita hereckého prejavu vo všetkých štýlotvorných znakoch. Počnúc tvarovaním slova, intonáciou, až po zvnútornenejší výraz, tlmiaci patetickú štylizáciu.“⁶² Chudík ale čoskoro „prevýšil“ Želenského, ktorý ako režisér neprinášal žiaden štýl a tendoval skôr k popisnosti a naturalizmu, ktoré boli práve Chudíkovi od počiatkov cudzie. K Želenského réžiám a Chudíkovej účasti v jeho inscenáciách však treba z hľadiska dôležitosti priradiť ešte dva tituly z ruskej klasiky, Dostojevského *Bratov Karamazovcov*, v ktorých excelovali hlavne Ladislav Chudík ako Ivan a František Dibarbora ako Smerďakov v záverečných scénach hry a Gogoľovho *Revízora*, v ktorom Chudík stvárnil Ľapkina-Ľapkina, jednu zo svojich najlepších komediálnych rolí vôbec. Iba pol roka po otvorení nového divadla tak herecký výkon mladého Chudíka opäť sprevádzali veľké slová uznania za Ivana Karamazova. „Chudík zmocnil sa tejto úlohy prostriedkami, ktoré sú vlastné len veľkým hercom, a tu myslím na jeho detailné zaťatie päste, zvrátenie čela, pózu tela, ako aj bohatý výraz, najmä v poslednom obraze, do ktorého vložil Chudík celého seba, a tak je to správne, len tak sa robí veľké umenie hercov,“⁶³ napísal vtedajší kritik Rudolf Mrlian. Inscenácia *Revízor* na seba pútala pozornosť už len svojím obsadením. Chlestakova stvárnil František Dibarbora a druhú najdôležitejšiu postavu, mešťanostu Svoznika-Dmuchanovského, Martin Gregor.

⁶⁰ Z osobného archívu Ladislava Chudíka.

⁶¹ Rovnako sa to týka aj druhého režisérskeho obdobia M. H. Lokvencovej na Novej scéne, kam sa vrátila v roku 1957. Emílii Vášáryovej robila oponentúru k diplomovej práci a potom jej ponúkla prvé angažmán na Novej scéne – vtedy už činohry pre mládež. Dá sa povedať, že doslova sformovala herca Ctibora Filčíka, ale aj Ivana Mistríka a mnohých ďalších.

⁶² Pajanková, Magda. Herec Ladislav Chudík (diplomová práca). Bratislava : DF VŠMU, 2007, s. 18.

⁶³ Mrlian, Rudolf. Dostojevského Karamazovci na Novej scéne. In: Národná obroda, 1.4.1947.

Dominantnú trojicu v inscenácii dotváral Ladislav Chudík, ktorý gogoľovskú menej závažnú komediálnu figúru Ľapkina-Ťapkina povýšil svojou hereckou prepracovanosťou na tretiu v poradí inscenačnej dôležitosti.

V Novej scéne ND pôsobili ako režiséri okrem Drahoša Želenského aj František Kudláč, Ľubomír Smrčok a neskôr Magda Husáková-Lokvencová. Vďaka nej – z pohľadu teatrologie – práve päťročná neopakovateľná tvorivá éra Novej scény Národného divadla s dominanciou ženy – režisérky dodnes predstavuje vo vývoji slovenského profesionálneho divadelníctva významnú dejinnú etapu. Uznanie v danej súvislosti patrí hlavne Petrovi Karvašovi za objavnú dramaturgiu divadla. Ladislav Chudík to zdôraznil aj vo svojom príspevku k spisovateľovmu jubileu v roku 1995. „Nezabudnem, čo dramaturgia pod vedením Petra Karvaša vniesla do chaotických začiatkov divadla – technické problémy s prestavbou kina Alfa na divadlo, trápenie so skúšobňami, šatnica – delili sme sa s dámami – cudne predelená závesom. Prestavovalo sa, búchalo, klepalo, plietli sme sa stavbárom pod nohy rovnako ako oni nám. Ale vľavo dole od schodiska do vestibulu bola malá kancelária, kde mi pán doktor Karvaš už v lete štyridsiatom šiestom ukázal kompletne zoradených desať hier repertoáru činohry 1946/47. Ešte sme nezačali, ešte sa neotvorili brány divadla a celosezónny repertoár bol na stole! Peter Karvaš reprezentoval istotu, poriadok a svojimi príspevkami na pracovných stretnutiach vniesol do našich vzrušených a neurotických začiatkov pokoj, rozvahu, no aj nadvhľad jasnozrivého myslenia a intelektuálnej bravúry. Bol pre nás prirodzenou autoritou, hoci mal iba dvadsaťšesť rokov. Prinášal optimizmus mladosti a relatívnu neskúsenosť mu nahradzovala šírka a hĺbka jeho vzdelania.“⁶⁴

Dobrý dramaturg by mal výberom hier profilovať divadlo (tematicky a žánrovo), herecký súbor (mierou náročnosti predlôh) a ako to kedysi vyjadril Otomar Krejča, „skryté túžby a sily súboru pomenovať názvom určitej hry“⁶⁵. Boli obdobia, kedy sa úloha dramaturga podceňovala – v začiatkoch slovenského profesionálneho divadla, ale aj preceňovala – v časoch politických tlakov na umenie. Skĺbiť však záujmy ekonomickej prosperity, divadla ako „idey“ s divákom, súboru a jeho jednotlivcov, a to všetko vo výbere niekoľkých titulov, vyžaduje naozaj rozhľadenú, pružnú, teoreticky pripravenú a prakticky konajúcu osobnosť, čo sa v Karvašovi v danom výseku dejín slovenského profesionálneho divadla naozaj zlučovalo. Komunistický puč vo februári 1948 však v okamihu zvrátil

⁶⁴ Z osobného archívu Ladislava Chudíka.

⁶⁵ Bližšie In: Karel Kraus – divadlo ve službách dramatu. Edice České divadlo. Praha : Divadelní ústav, 2001, s. 46.

nastúpenú líniu a umelecká tvorba sa ocitla v okovách politickej diktatúry, čo so sebou prinieslo nevídaný schematizmus a metódu socialistického realizmu presadzovanú aj v oblasti divadla. Najsilnejší tlak trval do roku 1956. Peter Karvaš medzičasom odišiel z NS ND do diplomatických služieb a po návrate, žiaľ, ako slovenský dramatik podľahol inej „novej dramaturgii“, ktorá aj v jeho rukách skĺzla do hľadania odludšteného a ideologicky naprogramovaného „nového človeka“.

2.2. Herecké výkony v rámci pätročnice Magdy Husákovej-Lokvencovej

Absolventka Štátneho konzervatória Magda Husáková-Lokvencová sa k avantgardne profilujúcemu novoscénickému súboru Národného divadla pridala vzápätí, hneď ako jej to materské povinnosti dovolili. Napokon sa o vznik NS ND „zákulisne“ zaslúžila vďaka svojmu manželovi Gustávovi Husákovi.

Magda Husáková-Lokvencová neprišla na Slovensko napomáhať rozvoju slovenského divadla už získanými českými skúsenosťami, ako to bolo v prípade Drahoša Želenského i Jozefa Budského. Ale aj vďaka svojmu českému pôvodu a rozhládenosti – ako prirodzeného dedičstva jej rodinného zázemia –, prispela k formovaniu slovenského divadla povojnových rokov nemalým obohatením. Narodila sa v roku 1916 ako Magdalena Věra v Pacove, okres Pelhřimov, kde koncom 19. storočia rodina jej matky Juliany založila kotlársku dielňu. Vďaka jej prosperite sa Eduardovi Hradeckému, otcovi Juliany a Magdaleninmu starému otcovi, podarilo položiť základy českého strojárenského podniku na výrobu liehovarníckych strojov a zariadení. Rodina Magdaleninej matky bola zameraná aj muzikálne. Magdalenin otec Antonín Lokvenc bol príslušníkom rakúsko-uhorskej armády a bojoval aj v prvej svetovej vojne. V roku 1922 ho vyslali na Slovensko, kde sa usadil ako správca štátneho vojenského statku v Horných Motešiciach pri Trenčíne. Prirodzenú múzickosť a potrebu obklopovať sa umením v novozaloženej rodine Lokvencovcov, kde po prvorodenej Magdalene pribudli ďalšie dve deti, obohatil o vzťah k výtvarnému umeniu a literatúre. Samozrejmosťou bolo ovládanie niekoľkých svetových jazykov vrátane latinčiny. Napriek tomu, že matka zomrela, keď mala Magda iba sedem rokov a tak logicky prevzala na seba úlohu vychovávateľky mladších súrodencov, deti vyrastali v každodennom „obkľúčení“ opernými áriami, obrazmi, knihami, ale aj návštevami umelcov. Pravidelným hosťom rodiny býval napríklad český výtvarník Jan Dřdina, spolutvorca francúzskej secesie, priateľ Augusta Rodina a Alfonsa Muchu, ktorý niekoľko rokov pôsobil v Paríži. Z literatúry Magda najviac „milovala tvorbu Boženy Němcovej, Vítězslava Nezvala, Jiřého Wolkra – dokonca napísala roku 1933 list básnikovej matke a dostala od nej poďakovanie za pozornosť, venovanú pamiatke jej syna. A na dôvažok prišiel malý balíček. Obsahoval trojväzkové súborné vydanie Wolkrovej tvorby plus dve fotografie: portrét Jiřého Wolkra a vyobrazenie miesta jeho posledného

odpočinku.“⁶⁶ V pozostalostiach, ktoré starostlivo uchovával jej brat Vladimír, sa našli denníky, do ktorých si zaznamenávala aj iné obľúbené verše: Jána Smreka, Františka Halasa, či protiklerikálne epigramy Karla Havlíčka Borovského. K prvým pokusom o divadelné stvárňovanie ju inšpirovali scény z repertoáru pražského Osvobozeného divadla, ktoré občas predvádzala s kamarátkou v záujme spestrenia internátneho života. Lokvencová vystupovala za Jiřího Voskovca. Na Štátnom československom dievčenskom reformnom reálnom gymnáziu Karola Kuzmányho v Banskej Bystrici, kde študovala, bol riaditeľom jej strýko Dr. Jan Roubal, špičkový vedec, medzinárodne uznávaný entomológ, manžel matkinej sestry. Ďalší dôkaz podpory slovenskej vzdelanosti vďaka českej inteligencii pôsobiacej na Slovensku po vzniku prvej Československej republiky. Nevšedné vzdelanie a široký kultúrno-umelecký obzor, ktoré jej dalo do vienka rodinné zázemie, oslovili aj Magdinho nápadníka, mladého Gustáva Husáka⁶⁷, nemenej vzdelaného a všestranne rozhladeného (vrátane hlbokých znalostí z domácej i svetovej literatúry), a už vtedy priveľmi ambiciózneho. Magda sa s ním zoznámila už počas gymnaziálnych rokov a vďaka nemu sa rozhodla pre štúdium práva. Na jednej strane otvorené sympatizovanie Lokvencovcov so sociálnou demokraciou, na druhej strane začlenenie sa ani nie dvadsaťročnej Magdy vďaka Husákovi medzi „šípistov“, t.j. mladých intelektuálov tzv. druhého pokolenia davistov združených okolo časopisu Šíp, ju priviedlo k jasnej orientácii ľavicovej intelektuálky. V roku 1938 po vyhlásení samostatnosti Slovenska a vytvorení Protektorátu Čiech a Moravy sa Lokvencovci i Roubalovci museli vysťahovať – otec Antonín odišiel do Prahy. Magda, ktorá sa ešte predtým vydala za Gustáva Husáka, zostala na Slovensku. V novovzniknutom slovenskom štáte však musela požiadať o slovenské občianstvo. JUDr. Magda Husáková-Lokvencová po absolútoriu na právnickej fakulte študovala v rokoch 1941 – 1944 popri zamestnaní herectvo na Štátnom konzervatóriu. V divadle začínala ako herečka a asistentka réžie a čoskoro sa ako

⁶⁶ Lindovská, Nadežda a kol. Magda Husáková-Lokvencová. Prvá dáma slovenskej divadelnej réžie. Divadelný ústav : Bratislava, 2008, s. 28.

⁶⁷ Gustáv Husák patrila pred druhou svetovou vojnou ku skupine mladých intelektuálov združených okolo časopisu Šíp, pokračujúceho v línii komunistckej revue DAV. V istom období po roku 1940 Husákovci bývali v podnájme bytu po Jozefovi Gregorovi Tajovskom. Ich príbytok sa zakrátko premenil na vyhľadávané sídlo i miesto spoločenských stretnutí vtedajších ľavicových intelektuálov, ku ktorým patrili okrem Laca Novomeského aj spisovateľ Fraňo Král, maliar Ján Mudroch, architekt Fridrich Weinwurm či Vlado Clementis. Gustáv Husák bol jedným z najväčších obdivovateľov Sovietskeho zväzu. Sám sa podpísal pod celý rad stalinských opatrení, na základe ktorých sa začali známe procesy v päťdesiatych rokoch. Keď však prenikli do vnútra komunistckej strany, bol jednou z ich prvých obetí. Spolu s Vladimírom Clementisom a Ladislavom Novomeským boli obvinení z tzv. slovenského buržoázneho nacionalizmu, v dôsledku čoho bol Gustáv Husák odsúdený a roky 1950 – 1960 strávil ako politický väzeň.

režisérka veľmi rýchlo etablovala na poprednú predstaviteľku avantgardného prúdu slovenskej réžie a de facto sa stala prvou dámou slovenskej divadelnej réžie. Po piatich rokoch pôsobenia na NS ND bola v dôsledku vykonštruovaného obvinenia manžela Gustáva Husáka z divadla prepustená.

Ruský divadelný avantgardista Aleksander Jakovlevič Tairov, ktorého teoretickými úvahami sa Magda Husáková-Lokvencová najviac inšpirovala, sa veľmi intenzívne zamýšľal nad problematikou diletantizmu a majstrovstva a zastával názor, že ak sa chce stať herec majstrom svojho odboru, potrebuje prácu, prácu a zase prácu a zvláštne školenie. Ladislav Chudík po absolvovaní Odborného dvojročného kurzu herectva v rámci konzervatória potreboval už iba príležitosti, aby mohol na sebe pracovať. Voľba Novej scény ND sa čoskoro ukázala ako najsprávnejšia možná cesta, pretože iba v réžiách M. H. Lokvencovej stvárnil počas piatich krátkych rokov sedem veľkých postáv. Práve vďaka nej sa naučil zvláštnej schopnosti byť noblesným, všeobjímajúcim človekom, ktorý neprehľadné situácie rieši s anglickou bravúrou a chladom. Túto polohu významňovania ostro-korenistých slov prostriedkami jemnej gesticko-mimickej komediálnosti v ňom režisérka objavila hneď v ich prvej spoločnej inscenácii *Desať malých černochoch*. Postavu Philipa Lombarda mu napomohla virtuózne rozohrať s dovtedy nepoznaným zmyslom pre rafinovanú konverzáciu.

Nový herecký rozmer pozoruhodne rozvinul v inscenácii z roku 1949 *Malé líšky* z pera americkej autorky Lillian Hellmanovej, kde po prvý raz v živote vytvoril rolu starca, hoci reálne mal iba dvadsaťpäť! Ak sa v štyridsiatych či päťdesiatych rokoch v bývalom Československu dostala na repertoár hra amerického autora, musela svoj kritický apelatív zameriavať na sociálny úpadok dôsledkom kapitalizmu, či rozklad rodiny a devalváciu medziľudských vzťahov, ako inak, tiež dôsledkom kapitalizmu. Výnimkou nebola ani dráma Lillian Hellmanovej, ktorá sa v Amerike ako autorka presadila práve v tridsiatych rokoch minulého storočia a divadelnej tvorbe sa venovala úctyhodné štyri desiatky rokov. Zároveň jej mimoriadna pozorovateľská schopnosť a zmysel pre všeobecne platné morálne hodnoty sa snúbili s vycibreným dialógom, čoho výsledkom boli pravdivé obrazy morálne pokriveného nadgeneračného medziľudského spoluzitia. Tieto danosti sprítomnené v Hellmanovej hrách dokázali na slovenskom javisku zúročiť najskôr režisérka Magda Husáková-Lokvencová a neskôr aj režisér Pavol Haspra v titule voľného pokračovania *Z druhej strany pralesa* (SND,

1961, L. Chudík stvárnil Hubbarda). V dráme *Malé líšky* sa dvaja bratia a jedna sestra Hubbardovci (dravé, hoc aj „malé líšky“), vykorisťujúci černochova a chudobných belochova, chystajú v intenciách daného modelu podnikania rozšíriť svoje obchody. Chýbajúci podiel vkladu si vynucuje sestra Regína (Mária Bancíková) od chorého manžela Horáca (Ladislav Chudík), ktorý v dôsledku vážnej choroby prehodnocuje svoje doterajšie konanie a dospeje k ušľachtilým predsavzatiám – nebude už nikomu ubližovať –, a tak účasť na koristníckom obchode odmietne. Manželka Regína sa ho zbaví tým, že mu nepodá potrebný liek. Postava Horáca tak prechádza čo do psychického prežívania i fyzického hereckého konania neľahkým vývojovým oblúkom. Napriek tragickému osudu Horáca však herec nenamaľoval jeho portrét monochromaticky poľutovaniahodný. Naopak, „je obdivuhodné, ako vie mladý Chudík „urobiť“ starého a nemocného Horáca bez jediného nábehu k šarži. Nebolo ľahké byť v práve, ale byť úbohý, a nevzbudiť pritom prílišný súcit a sympatie obecnstva.“⁶⁸ Týmto výkonom zaradila kritika Ladislava Chudíka k „najvynikajúcejším hercom, akých dosiaľ malo slovenské divadlo“ a vyzdvihla, ako „s úžasnou hĺbkou a dokonalosťou prenikal k základu charakteru svojej postavy, ktorú na javisku vytváral s uvedomelosťou neobyčajne inteligentného a citlivého umelca.“⁶⁹ Postava Horáca Giddensa mu priniesla prvé dôležité oficiálne uznanie – na návrh vtedajšieho šéfredaktora Kultúrneho života Juraja Špitza sa Ladislav Chudík vo svojich dvadsiatich piatich rokoch stal laureátom Ceny mesta Bratislavy za dramatické umenie.⁷⁰

Prvú skutočne veľkú postavu zo súčasnosti stvárnil Ladislav Chudík v inscenácii hry Petra Karvaša *Návrat do života* (1948), ktorej sa však budeme venovať samostatne v rámci podkapitoly tretej kapitoly *Ladislav Chudík v inscenáciách slovenskej drámy*. Okrem tejto inscenácie Ladislav Chudík dominoval aj v ďalších réžiách Magdy Husákovvej-Lokvencovej – popri titulnej role v *Žobráckej opere* Bertolta Brechta sa predstavil aj ako Jakov Bardin v *Nepriateľoch* od Maxima Gorkého. K dramaturgicky i režijne priekopníckym inscenáciám Husákovvej-Lokvencovej prvého päťročného obdobia sa najviac radí *Žobrácka opera* autorov Bertolta Brechta (literárna predloha) a Kurta Weilla (hudba). Hoci uvedenie hry kritika jednohlasne nevíťala, režisérka sa otvorene prihlásila k inšpirácii – k jej výberu ju podnietila návšteva brilantnej inscenácie *Žobráckej opery* v réžii Emila Františka Buriana v slávnom

⁶⁸ Smetana, Miloš. Dráma krízy sociálnych vzťahov. In: Nové slovo, 18.3.1949.

⁶⁹ Štefánik, Ján. Malé líšky. In: Ľud, 8.3.1949.

⁷⁰ Spolu s Ladislavom Chudíkom ocenenie dostal aj tridsaťšesťročný Gustáv Husák za knihu o Slovenskom národnom povstaní.

pražskom Děčku. Fascinovalo ju jeho divadlo ako kolektívny organizmus, javisková syntéza, ktorá spájala rôzne druhy umení, ale pritom zachovávala ich identitu. Burianovo divadlo bolo štruktúrou, ktorá fungovala na základe súvzťažnosti jeho zložiek. Burian korešpondoval s myslením štrukturalizmu a pripomeňme si, že dramaturg NS ND Peter Karvaš obdivoval štrukturalizmus, z ktorého teórie vychádzal aj pri písaní vlastnej teoretickej literatúry. Avantgarde prístupná režisérka sa nadchla aj Burianovou javiskovou metaforou, avšak zmysel pre ňu ešte viac uplatnila v šesťdesiatych rokoch pri inscenovaní V. Majakovského *Kúpeľa a Ploštice*. V súvislosti so *Žobráckou operou* treba ešte zdôrazniť, že práve Husáková-Lokvencová inscenovala Brechtovu dramatikú ako prvá na Slovensku (!). Nebol to z jej strany iba objav, ale aj „guráž“, pretože Brecht bol v tých rokoch ponímaný ako prislabý komunista a prisilný experimentátor. Režisérka inscenáciu pripravila v spolupráci s priateľkou Katarínou Hrabovskou, s ktorou koncom štyridsiatych rokov 20. storočia vytvorili prvý ženský režisérsko-dramaturgický tandem na Slovensku.⁷¹ Herecky v inscenácii opätovne vynikol najmä Ladislav Chudík v hlavnej úlohe gentlemanského zlodeja Macheatha, v ktorej sa s nemenším úspechom uviedol zároveň ako spevák. „Mal som iba 23 rokov, končil som konzervatórium, o Bertoltovi Brechtovi sme sa neučili. Ak som sa o ňom vtedy dozvedel, tak od perfektne pripravenej režisérky pani Magdy, ako sme ju všetci volali. Debatovali sme o Burianovi, ktorý mal ako český divadelník s Brechtom najväčšie skúsenosti a samozrejme o Brechtovi ako teroretikovi a režisérovi. Mám odložené tri kritiky z roku 1947. Hodnotia inscenáciu ako úspech hudobnej komédie v NS ND. Rovnako úspech režisérky. Ak som zaznamenal úspech aj ja, bola to jej zásluha, ako predstaviteľ Macheatha som bol primladý. Fascinovala ma jej odvaha. Po prvý raz som na javisku spieval. Jedenásť (!) songov s populárnym Danom Živojnovičom! Veľmi som sa mu chcel vyrovnáť, žiaľ, v kritikách o speváckom umení dvoch hrdinov nenapísali ani slovo. Klavírny virtuóz Michal Karin upravil Weillovu hudbu pre dva klavíry. Aj to bol dobrý bod pre režisérku v začiatkoch jej sľubnej kariéry.“ Medzi kritikami sa objavili aj hlasy, ktoré inscenáciu neakceptovali. Predovšetkým preto, že na Slovensku neexistovala skúsenosť s divadelnou teóriou a praxou nemeckého divadelníka Bertolta Brechta, ktorý so sebou prinášal výraznú intelektualizáciu umenia, na čo slovenská kultúrna obec, ale ani publikum uprostred prevládajúcich národno-buditeľských tendencií v umení, neboli jednoducho pripravené. Navyše, brechtovská divadelná prax kládla

⁷¹ Lindovská, Nadežda a kol. Magda Husáková-Lokvencová. Prvá dáma slovenskej divadelnej réžie. Divadelný ústav : Bratislava, 2008.

na hercov zmenené požiadavky v celkovom prístupe k postave a technike herectva, s čím sa slovenskí herci spočiatku nedokázali vyrovnáť. „Tentoraz je javiskový štýl iný, než na aký sme zvyknutí na predstaveniach Novej scény ND. Mohli by sme tomuto spôsobu hereckého prejavu povedať „burianovčina“, prirodzene, životnejšia, než akú ju vídame v Prahe,“⁷² odkazovala kritika na predobraz inscenácie a divadlo E. F. Buriana. Jednou z konkrétnych výčítiek voči predstaveniu bolo aj narábanie so spisovným jazykom, ku ktorého miernej deformácii prispela režisérka v snahe o zosúčasnenie. Iba Chudík, pre ktorého spisovná slovenčina, jej vývoj a modifikácia v divadle patrili taktiež k otázkam, ktorými sa zaoberal celý život, našiel pre režisérkin zámer únosnú mieru. V kritickej odozve na inscenáciu sa objavil tiež názor úplného nepochopenia režisérkinej úpravy, ktorý paradoxne oceňuje Chudíka za to, že „dakedy povie naozaj ,I‘ tam, kde patrí ,I‘.“⁷³ Inak chvála jeho výslednej hereckej postavy – v širšom kontexte dobového herectva – bola voči Chudíkovi nadmieru žičlivá a voči niektorým jeho kolegom v rovnakom hereckom postavení až odvážne kritická. „Po hereckej stránke najviac uspokojil aj prekvapil opäť výkon L. Chudíka. (...) Jeho pátos, ktorý vedel disciplinovane držať v hraniciach, primeraných povahe hry, dávajú v ňom tušiť herca nesporných kvalít a bude závisieť iba od réžie, aby mu vhodným pridelovaním úloh umožnila vyšvihnúť sa na úroveň, na ktorú sa, žiaľ, nedostal ani Huba, ani Budský.“⁷⁴

Lokvencová a Chudík sa na javisku stretli aj ako hereckí partneri, napríklad v *Bratoch Karamazovcoch*, kde on stvárnil Ivana a ona Katarínu Ivanovnu Verhovcovú a o dva roky neskôr v inscenácii *Vojnarka* Aloisa Jiráska (1949), v ktorej on vytvoril Antonína, negatívneho hrdinu (!) a ona Madlenu Vojnarovú. „Intelektuálka v ľudovom kroji však pôsobila nevierohodne, vyvolávala rozpaky,“ tvrdí iniciátorka, editorka a autorka rozsiahlej monografie o prvej dáme slovenskej divadelnej réžie Nadežda Lindovská.⁷⁵ Obe inscenácie režíroval Drahoš Želenský. Vo vlastnej inscenácii *Raz na Silvestra* (1948) Husáková hrala manželku Františka Dibarboru a ich syna Karola stvárnil iba o niečo mladší kolega Chudík. Kritika vtedy písala o ich nerovnom hereckom partnerstve. „Skvelý bol Chudík v úlohe syna

⁷² Recenzia bez bibliografických údajov pochádza z osobného archívu Ladislava Chudíka. Hoci práve E. F. Burian bol českým objaviteľom takisto ľavicovo orientovaného avantgardného nemeckého divadelníka Bertolta Brechta, recenzent pod „burianovčinou“ mal na mysli skôr divadelné experimentovanie v duchu Burianových inscenačných postupov. Režisérka Lokvencová zároveň do inscenácie aplikovala aj Brechtove „odcudzovacie efekty“ – verše, songy, komentáre – aby si overila ich účinok ako dištancu od predstavovaného a oživenia celku.

⁷³ GIM. „Žobrácka opera“ na Novej scéne. In: *Práca*, 10.11.1947.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Lindovská, Nadežda a kol. Magda Husáková-Lokvencová. *Prvá dáma slovenskej divadelnej réžie*. Divadelný ústav : Bratislava, 2008.

Karola. Dikciu mal báječnú, vedel byť mladický, provokatívny a cynický, rovnako jemne tlmočil i výstupy citovej nežnosti. (...) Lokvencová v úlohe Evy nebola mu rovnocennou partnerkou.“⁷⁶ Inteligentná a vzdelaná Magda Husáková-Lokvencová⁷⁷ sa úsilím po plnom hereckom uplatnení nikdy nevzdala, ale predvídavo vytušila, že jej profesionalita sa môže lepšie rozvíjať v úlohe režisérky. Nakoniec predčasná smrť v štyridsiatich deviatich rokoch nielenže preťala jej sľubný osobný vývoj, ale výrazne ochudobňujúco zasiahla aj do vývoja slovenskej profesionálnej réžie. „Tato žena vedomě pěstovala ve svém okolí salon, jako způsob společenského života, projevu, společenské komunikace, jež má svá pravidla. A tato pravidla se usilovala vnést do našeho herectví, které, je nutno říci, mělo kořeny ve slovenské vesnici. Řekl bych dokonce, že to z její strany byly dosti odvážné ambice, ale my jim poslušně naslouchali,“⁷⁸ opisuje tvorivý dialóg s režisérkou Ladislav Chudík. „S odchodom Magdy som sa dlho nevedel vyrovnáť. Koľko toho mohla ešte urobiť! Nielen v divadle, ale aj v televízii! Bolo to kruté pre ňu i pre slovenské umenie, že ju odstavili a zakázali jej tvoriť! Boli sme rovnako naladení, obaja sme inklinovali k avantgardnému divadlu, obaja sme vyznávali Brechtovo objaviteľstvo. Rozumeli sme si nielen v práci, ale aj ako priatelia.“⁷⁹ Okolo blízkeho vzťahu Magdy Husákovovej-Lokvencovej a o osem rokov mladšieho Ladislava Chudíka sa šírili aj rôzne mylné dohady, ale skutočnosť je taká, že jeho obdiv patril Marte Černickej a v prípade pani Magdy bola zasa rozhodujúca náklonnosť k Ctiborovi Filčíkovi. Keď jej manžela Gustáva Husáka a spisovateľa Laca Novomeského obvinili z buržoázneho nacionalizmu⁸⁰ a uväznili, pomohol režisérke i jej deťom práve Ctibor Filčík.⁸¹ Ich vzťah trval až do jej predčasnej smrti.

⁷⁶ Mráz, Andrej. Pôvodná spoločenská hra. In: Pravda, 18.1.1948.

⁷⁷ V teatrologickej literatúre sa meno slovenskej herečky, režisérky a dramatičky Magdy Husákovovej-Lokvencovej vyskytuje ešte aj vo variantoch: Magda H. Lokvencová či M. H. Lokvencová. Avšak v bulletinoch k inscenáciám, v ktorých účinkovala ako herečka NS ND, teda aj herecká partnerka Ladislava Chudíka, je uvádzaná ako Magda Husáková. K dievčenskému priezvisku sa postupne vrátila s druhým príchodom na Novú scénu, avšak v občianskom živote zostala Magdou Husákovou. Bližšie: Lindovská, N. a kol.: Magda Husáková-Lokvencová. Prvá dáma slovenskej divadelnej réžie. Divadelný ústav : Bratislava, 2008.

⁷⁸ Krénová, Ľubica. Ladislav Chudík letos pětasedmdesátiletý. Herecký portrét. In: Xantypa, Jún 1999, s. 76-81 a 122-124.

⁷⁹ Autorizovaná výpoveď Ladislava Chudíka.

⁸⁰ Tzv. buržoázni nacionalisti boli obviňovaní z akýchsi tisoovských tendencií separácie Slovenska, zatiaľ čo v skutočnosti im išlo o emancipačné postoje voči Slovensku v rámci Československa. V prípade Gustáva Husáka to bola podobná anomália ako v prípade Karola Šmidkeho (pôvodom Čecha), pretože mal za manželku Češku. Podľa Rudolfa Chmela tzv. buržoázny nacionalizmus, „ktorý v päťdesiatych rokoch deformoval slovenskú otázku i vzťahy Slovákov a Čechov“ bol „synonymom pre označovanie tých komunistov, čo mali aké-také predstavy o spravodlivejšom postavení Slovákov v spoločnom štáte“. Podrobnejšie: Chmel, Rudolf. Romantizmus v globalizme : Malé národy – veľké mýty. Bratislava : Kalligram, 2009, 624 s.

⁸¹ Ctibor Filčík (1920 – 1986) bol jedným z najvýraznejších slovenských charakterových hercov vôbec. Napriek citovej, morálnej i finančnej podpore, ktorou voči Magde H. Lokvencovej nešetril, jej vzťahy so synmi Vladimírom a Jánom nikdy nechcel narušiť spôsobom, aby žili v spoločnej domácnosti. Po jej smrti akoby prijal

Na Novej scéne Národného divadla v rokoch 1947 – 1951 vznikol ostrov relatívne slobodného myslenia a tvorby, ostrov pre svojbytnú generačnú výpoveď. Inscenácie NS ND statočne, pokiaľ to len bolo možné, prekonávali schematické videnie reality a spoluvytvárali tak dejinotvornú kapitolu slovenského divadla.⁸² Je verejne známe, že k založeniu NS ND pomohla skutočnosť, že Gustáv Husák bol vtedy predsedom Zboru povereníkov, čo bola jedna z najvyšších politických funkcií na Slovensku, a najlepší priateľ manželov Husákovcov, básnik Laco Novomeský, bol povereníkom školstva a osvety. Veľmi skoro sa však ukázalo, že rozhodujúcou kvalitou tejto scény bol hlavne výnimočný talent Magdy H. Lokvencovej. Z pobytu v Moskve, kam bola na jeseň roku 1944 evakuovaná počas SNP a kde sa jej narodil aj prvý syn, sa vrátila obohatená o nesprostredkované poznatky z ruského divadla.⁸³ Napokon, už aj Ján Jamnický, ktorý bol jej pedagógom na konzervatóriu, sa otvorene hlásil k ruským avantgardným režisérom ako k svojim inšpiračným zdrojom a v určitom zmysle aj učiteľom – Vachtangovovi i Mejerchoľdovi, ktorého niektoré inscenácie dokonca aj videl, ale najmä k Tairovovi, ktorého študoval hlavne z jeho *Zápiskov režiséra*. Údajne to bol práve on, kto Magdu po jej odstavení z Novej scény ND najčastejšie navštevoval v Slovenskom národnom múzeu, kde na tri roky našla spoločenský azyl.⁸⁴ Zatiaľ čo Gustáv Husák vo svojich neskorších

rolu vdovca. Lokvencovej-Husákovej spoločenská „neprijateľnosť“ sa do istej miery preniesla aj naňho. Hoci sa mu objektívne dostalo najvyšších umeleckých pôdt a vyznamenaní, na titul národný umelec, ktorý udeľoval prezident (v tom čase Gustáv Husák), nebol nikdy ani len navrhnutý. Filčíkovo podmanivé intelektuálne herectvo rámcujú dva neprekonateľné vrcholy: v prvej tretine jeho kariéry v postave Goetza v inscenácii *Diabol a Pánboh* (1965) a úplne na záver hereckej tvorby v *Garderobiérovi* (1985), kde stvárnil rolu Sira.

⁸² NS ND mala do roku 1951 spoločné legislatívno-administratívne vedenie s ND. Po oddelení NS ND od ND tu naďalej fungovala spevohra a činohra sa začala orientovať na mladého diváka. Od roku 1960 sa oba súbory stali domovskými scénami divadla Nová scéna.

⁸³ Magda Husáková odišla z povstaleckého územia do ZSSR krátko pred narodením prvého syna. Údajne bývala v hoteli spolu s ostatnými rodinami iných zahraničných komunistov, kde jej s dieťaťom pomáhala „babuška“. V rovine dohadov zostávajú aj informácie o jej štúdiu na divadelnej akadémii. Pravdepodobne sa sporadicky zúčastňovala prednášok na Štátnom inštitúte divadelného umenia (GITIS). Okrem toho navštevovala moskovské divadlá, hlavne MCHAT. Gustáv Husák zostal na povstaleckom území a najhoršie obdobie prečkal v Žemberovciach, v rodičovskom dome budúcej švagrinej Emílie Hyllovej, neskôr Lokvencovej (manželka Magdinho brata Mira). Emília Lokvencová po skončení vojny nastúpila ako herečka na Novú scénu ND. S Magdou sa poznali už zo študentských čias na Štátnom konzervatóriu.

⁸⁴ Magda Husáková-Lokvencová v rokoch 1952 – 1955 pracovala v Slovenskom národnom múzeu, kde iniciovaním zhromažďovania dokumentov o slovenskom divadelníctve vybudovala základy pre neskoršiu archívnu činnosť Divadelného ústavu. Po ročnom pôsobení v ŠD v Košiciach sa v roku 1956 vrátila na Novú scénu, kde režírovala takmer desať rokov až do predčasnej smrti v roku 1966 (v dôsledku mozgovej mŕtvice zomiera v necelých päťdesiatich rokoch). Súčasťou jej osobitého vkladu bol aj podiel na profesionalizácii a modernizácii slovenského herectva. Za svoj krátky život stačila inscenovať 49 titulov. Súčasne režírovala aj v Bratislavskom štúdiu ČST, kde vytvorila 6 inscenácií, za čo jej bola udelená cena Trilobit za prínos v televíznej tvorbe In memoriam. Ako herečka hrala aj v šiestich filmoch, z toho v dvoch významných filmoch režiséra Paľa Bielika (*VIČIE DIERY*, *ŠTYRIDSAT ŠTYRI*). Magda Husáková nebola bežnou manželkou vysokého funkcionára. Bola to dáma, intelektuálka. Lokvencovej otec, sociálnodemokraticky orientovaný masarykovec, nebol nadšený jej výberom životného partnera – komunistu. Hoci, Husák sa od začiatku svojej kariéry vymykal tradičnému obrazu

totalitných funkciách „budoval“ socialistický štát niekoľko päťročníc, počas ktorých spoločnosť ekonomicky a kultúrne deformovala, jeho manželka Magda Husáková-Lokvencová sa v rámci krátkej histórie Novej scény Národného divadla s čistým štítom podpísala pod jednu jedinú divadelnú „päťročnicu“, ktorá zanechala hodnotnú a trvalú stopu v celostnom vývine slovenského divadelníctva.

Dňa 11. 11. 2002 sa na pôde Divadelného ústavu Bratislava konalo kolokvium teatroológov a divadelníkov – pamätníkov, aby sa po prvý raz v histórii slovenského profesionálneho divadla, po vyše dvadsiatich rokoch mlčania, zhodnotilo divadelné režisérske dielo Magdy Husákovskej-Lokvencovej.⁸⁵ Prítomný bol aj Ladislav Chudík, ktorý uzavrel kolokvium improvizovaným vystúpením. Okrem iného v ňom odznelo: „Po prvý raz prežívam takúto mimoriadnu ľudskú situáciu, kedy si uvedomujem, že som v istom zmysle svedkom, žijúcim svedkom časov a čínorodých ľudí, spolupracovníkov, kolegov. A som v tom osobitom postavení, keď môžem vydať svedectvo. Prepáčte mi toto zvlnenie hlasu, moje dojatie, pretože všetko, čo sa tu hovorilo sa ma dotýka. (...) Vznik Novej scény sprevádzalo mladé kvasenie... Išlo o veľké, romantické gesto zakladania nového divadla v Bratislave. (...) Vytvoril sa súbor Novej scény Národného divadla. To bola pre nás historická situácia. Pani Magda Husáková-Lokvencová bola pri nej prítomná a stála na našej strane. Ona bola našou členkou. Vtedy sme ešte netušili, že bude významnou členkou Novej scény Národného divadla. Vedeli sme čím je... Ona bola vo zvláštnom spoločenskom postavení, čo je veľmi dôležité pre ten čas. (...) Treba povedať – zo začiatku sa hovorilo, že to bolo protekčné dieťa, pani Magda Husáková-Lokvencová. Ale ukázalo sa veľmi zavčasu, že to nie je človek, ktorý tam prišiel preto, lebo sa chcel takzvané predvádzať. Nie. To bol človek, ktorý bol zvedavý. (...) Pani Magda bola o osem rokov staršia ako ja. To znamená, že ja som mal 22 a ona mala 30. Bola to doktorka práv. Prišla k nám do divadla ovenčená spoločenskou gloriolou. No, viete, to bol štyridsiaty šiesty rok, to nebol ešte štyridsiaty ôsmy alebo päťdesiaty a tak ďalej.

komunistického predáka, pretože bol nadpriemerne inteligentný a nesmierne pracovitý. Magda už ako študentka práva bola rovnako úprimne zapálenou komunistkou ako jej budúci manžel. Svojmu presvedčeniu zostala verná aj po rozchode s ním. Neprijala ani „výmenný obchod“ Štátnej bezpečnosti, ktorá jej za rozvod s Husákom ponúkala možnosť skoršieho návratu do divadla. Manželstvo sa po jeho prepustení z väzenia predsa len skončilo rozvodom, a hoci sa Gustáv Husák druhýkrát oženil, do konca života sa nespreneveril silnému citu, lebo práve Magda bola jeho najväčšou láskou v živote.

⁸⁵ Kolokvium venované životu a dielu Magdy Husákovskej-Lokvencovej inšpirovalo slovenskú teatrologičku Nadeždu Lindovskú k zostaveniu odbornej publikácie. Na príprave knižnej publikácie *Magda Husáková-Lokvencová. Prvá dáma slovenskej réžie* pracovala plných sedem rokov, jej prezentácia sa konala symbolicky 11.11.2008 na pôde Divadelného ústavu Bratislava za osobnej účasti o.i. aj L. Chudíka. O rok neskôr vznikla v tej istej knižnej edícii herecká monografia *Ladislav Chudík* autorky Ľubice Krénovej.

To malo celkom inú polohu. Dôležité bolo, že bolo po vojne. V repertoári sa hrali súčasné hry. Hral sa aj Dostojevskij. Alebo, prosím vás, veď to bolo neuveriteľné, my sme tam uvádzali aj Hellmanovej Líštičky, západnú hru! Režirovala Magda Husáková. Ja neviem, či to bola druhá alebo tretia jej réžia. Ja som tam hral úlohu Horáca, ktorý je nehybný, pohybuje sa na vozíčku... A bolo neuveriteľné, že ma navrhli na cenu – a to bolo aj ocenenie predstavenia Líštičiek pani Magdy Husákovovej... Dostal som cenu mesta Bratislavy za túto postavu. Ferko Dibarbora bol do pani Magdy platonicky nešťastne zaľúbený a dvoril sa jej. Ona si vytvorila takú zvláštnu väzbu na svoje okolie. Veľa by bolo tém, ale ešte jednu vec, ktorá nie je ani napísaná.... Spomína sa tu práca Ctibora Filčíka. Ctibor Filčík sa stal až neskôršie členom Novej scény Národného divadla... Ja som chcel povedať, že keď Ctibor prišiel do divadla, tak medzi pani Magdou a Filčíkom vznikol vzťah. Pravda, nemohol vzniknúť hneď. To mohlo vzniknúť ďaleko, ďaleko pozdejšie. Ale to najdôležitejšie, povedal by som je, že keď sa život vpletie do roboty - skomplikuje sa... a to vytvára drámy a tragédie. Ale v tomto prípade išlo naozaj o vzájomné profesionálne obohatenie a to bolo vidieť na neskoršom vývine Ctibora Filčíka ako herca. A on to takisto vracal pani Magde Husákovovej-Lokvencovej cez svoju skúsenosť životnú i hereckú... Takže ten vzťah bol úrodný pre slovenské divadlo. No a inak musím povedať, viete, že mňa to hlboko zasahuje keď spomínate také mená ako je práve pani Husáková. Zomrela, keď nemala ani päťdesiat rokov. Je to neuveriteľné. O pár rokov viac mala pani Bancíková, keď odišla. Nečakaná smrť Ivana Mistríka... To boli pre mňa hrozné rany. Mne je to osobne strašne ľúto, pretože po nich v umení vznikla medzera... Všetci budeme prekonaní a zabudnutí. Po týchto ľuďoch, ktorých ste tu spomínali zostala veľikánska medzera, veľikánsky tieň. Či už to bola pani Husáková, Bancíková, z chlapov Rajniak alebo Mistrík a ďalší...A je dobré, že vy, historici divadla a teatroológovia existujete; je dobré, že sa tu takto schádzate. Prosím vás, zachraňujte všetko to, čo sa v súčasnosti deje okolo divadiel, lebo mám pocit, že pretrváva neúcta k tomu, čo sa raz uzatvára a končí. Divadlo je živý proces, premenlivý. Ja som bol svedkom, prosím vás, ja som videl... koniec Divadla Za branou. Bol som náhodným svedkom posledného predstavenia - sme osobní priatelia s Otomarom Krejčom. Ale čo mňa vtedy fascinovalo bolo to, ako ľudia z týchto vašich profesií – v Čechách – v tú istú noc odnášali materiály, ktoré chceli zachovať. To bola, až mi to prichodilo, premyslená akcia.

Je dobré, že existujete. Ďakujem vám pekne.“⁸⁶

Po piatich divadelných sezónach na NS ND bolo zrejmé, že Ladislav Chudík svojím hereckým typom nezadržiteľne smeruje k bohato štruktúrovaným charakterovým postavám, ktoré formoval predovšetkým svojím intelektom. Ladislav Chudík patrí k hercom, o ktorých sa hovorí, že nehrajú, ale sú. Takým bol v dobe jeho začiatkov vo svetovom meradle Jean Gabin či Lino Ventura, v Čechách priamo Chudíkov vzor a neskôr priateľ Karel Höger. Sú to herci, ktorí nemenia svoje herecké postavy zvonka, ale zvnútra. Ktorým sa, zjednodušene povedané, stačí dívať a „iba“ z ich pohľadu a výrazu tváre odčítavame a diferencujeme vnútorný život ich postáv. Povedané spolu s českým teatrologom Jaroslavom Vostrým, ktorý sa danou problematikou podrobne zaoberal vo svojej knihe *O hercích a herectví*, zatiaľ čo civilný prejav Högera, Chudíka a tiež Laurence Oliviera kvalitatívne obohacovala určitá „artistnosť“ pochádzajúca z divadelnej skúsenosti, Gabinovi i Venturovi chýbala, čím býval ich výsledný herecký výkon oveľa plochejší a jednotvárnejší. Odlišnosť v hereckom prístupe v mnohom súvisí s tým, že napríklad Gabin i Ventura zväčša stvárňovali iba typové roly, zatiaľ čo práve Höger, Chudík a tiež Oliviere predstavovali hercov výrazných charakterových postáv.⁸⁷ Všeobecnú chudíkovskú hereckú svojbytnosť možno charakterizovať tým, že dovtedajšiu popisnosť novátorsky nahrádzal ostrejšími strihmi, herectvom skratky. Ladislav Chudík začal hľadať nie postavu v sebe, ale seba v postave. Bol civilný, konkrétny, a teda autentický, a tým sa začal už koncom štyridsiatych rokov 20. storočia od všetkých slovenských kolegov odlišovať.

Pozitívom nastupujúceho obdobia ideovej neslobody a schematizácie v umeleckej tvorbe, najmä v prvej polovici päťdesiatych rokov, bola v oblasti divadla, výrazná finančná podpora štátu. Zrejme aj tento fakt zohral podstatnú úlohu v súvislosti so sprevádzkovaním ďalšej a väčšej bratislavskej divadelnej scény pre činohru ND, ktorou bolo Divadlo Pavla Országha Hviezdoslava. Novoscénická skupina hercov už aj tak čiastočne stratila motiváciu zotrvať v NS ND najmä v dôsledku núteného odchodu Magdy Husákovskej-Lokvencovej. Podporným stimulom k návratu „odštiepencov“ pod hlavnú strechu Národného divadla bol aj fakt, že nový hrací priestor sa chystal na dennú prevádzku činohry a pre hercov otváral obrovské príležitosti.

⁸⁶ Záznam z vystúpenia L. Chudíka na kolokviu venovanom životu a dielu Magdy Husákovskej-Lokvencovej, ktoré sa konalo 11.11.2002 v Divadelnom ústave Bratislava. In: Archív Divadelného ústavu Bratislava.

⁸⁷ Vostrý, Jaroslav. *O hercích a herectví*. Praha : Achát, 1998, s. 80.

2.3. Ladislav Chudík – herec Jozefa Budského

Odchod Jána Jamnického z divadla po roku 1945 znamenal aj uvoľnenie režisérskeho postu a umožnil tak presadiť sa v réžii Jozefovi Budskému. Medzi Jánom Jamnickým a Jozefom Budským, ktorý bol spočiatku iba hercom, bola istá rivalita, najmä v súvislosti s vymenovaním Budského za šéfa činohry v roku 1946. Do histórie počiatkov slovenského profesionálneho divadla sa zapísal ako vyzretý dramatický herec, neskôr režisér a umelecký šéf s koncepcne prezieravým programom zodpovedajúcim svojej dobe. Alena Urbanová ho najpresnejšie definovala ako „správneho muža v správnom čase“⁸⁸. Neinklinoval k vyhraneným autorom, ale k vyhraneným myšlienkovým posolstvám v svetovej i v domácej dramatiky.

Jozef Budský (krstným menom pôvodne Josef) sa narodil v Prahe, preto pochopiteľne s divadlom začínal v Čechách. Ako sedemnásťročný sa stal členom spevohry Mestského divadla na Kráľovských Vinohradoch v Prahe. Možno ho zaradiť k českej inteligencii, ktorá prichádzala na Slovensko šíriť osvetu. Zaujímavé je, že dostať sa na Slovensko, do Bratislavy, bol jeho životný sen a programovo sa o jeho naplnenie usiloval. V tejto veci napísal niekoľko listov vtedajšiemu riaditeľovi divadla Antonínovi Drašarovi. V roku 1935 sa napokon stal členom českej činohry Slovenského národného divadla v Bratislave. Keď ju v roku 1938 zrušili a jej členovia na čele s režisérom a umeleckým šéfom Viktorom Šulcom museli odísť, Jozef Budský bez zaváhania zostal členom už len slovenskej činohry Národného divadla. Traduje sa, že hoci patrila ku generácii hercov, ktorí priniesli estetizáciu divadla, a najmä javiskovej reči, český akcent nikdy úplne nestratil. Napriek tomu sa stal veľkým vzorom pre mnohých slovenských hercov vrátane Ladislava Chudíka. Práve Budského generácia preverovala na prvej profesionálnej scéne slovenčinu ako divadelnú reč.⁸⁹ V prvej polovici štyridsiatych rokov, teda krátko pred príchodom Chudíka do divadla, bol Jozef Budský jedným z najvýraznejších protagonistov súboru so širokým registrom postáv. Bol to práve on, kto svojím skoro až posvätným vzťahom k prednesu slova učaroval mnohým nasledovníkom – Viliamovi Záborskému, Mikulášovi Hubovi, Ladislavovi Chudíkovi, Márii Kráľovičovej a ďalším.

⁸⁸ Urbanová, Alena. Správny muž v správnom čase. In: Jozef Budský. Bratislava : Kabinet divadla a filmu SAV, 2001, s. 119-121.

⁸⁹ Lajcha, Ladislav. L. Chudík – provokujúci a inšpirujúci. In: Listy SND, č. 5, 1988/89, s. 9.

Pre začínajúceho Chudíka bol vzorom i učiteľom v jednej osobe. Mladý herec úprimne obdivoval jeho celostné umelecké hľadanie, ku ktorému vždy pristupoval s pietou. A ako sme už povedali, podvedome sa mu chcel podobať. Ale už koncom druhej sezóny začal v Chudíkovi varovne vibrovať vnútorný signál. Podnietili ho kritické hlasy, ktoré mu zazlievali, že jeho prílišný obdiv k jednému z učiteľov, Jozefovi Budskému, ho doviedol až k netvorivému napodobňovaniu. Večer čo večer odchádzal z divadla s tým, že si v hlave nanovo premietal repliky svojich postáv, aby sám v sebe počul ten rozdiel, aby vyhmatal odlišnosť svojho a Budského podania. Až prišiel ten okamih, v ktorom si podmanivosť vplyvu učiteľa včas uvedomil a chcel sa z neho vymaniť, vydať sa vlastnou cestou. Odišiel na Novú scénu ND, aby sa o päť rokov vrátil „sám za seba“. „Herca Budského som poznal z rozhlasu skôr, než sa stal mojím pedagógom. Naozaj musím priznať, že mi jeho intonačná krivka učarovala, nevedel som jej odolať a podvedome som jeho prejav napodobňoval. Ale to sa v začiatkoch hercom stáva. Napríklad, imponoval mi aj Jamnický, ktorý bol najžiarivejším príkladom deklamačnej školy, ale keďže som s ním pred jeho definitívnym odchodom z divadla urobil iba jednu inscenáciu, nestihol som sa s ním „nakaziť“. Pamätníci však vedia, že takmer všetci jeho študenti na VŠMU, nielen herci, ale aj režiséri, ním boli natoľko fascinovaní, že začali kopírovať jeho prejav do takej miery, akoby patrili k náboženskej sekte. Nie inak tomu bolo v počiatkoch slovenskej činohry Národného divadla. Spôsob hrania, herecký štýl sa formoval v zložitých podmienkach. Slováci sa učili od Čechov, ktorí však neprišli z Prahy či z Brna, ale z kočovnej spoločnosti z Pardubíc. Inšpirovali sa nimi s kladmi i záporami a nechtiac napodobňovali nielen dobrých hercov, ale aj tých slabších. Najskôr baťko Kello, potom Ondriš Jariabek a neskôr aj Filčík či Kroner, ktorí prišli priamo od ochotníkov.“⁹⁰ dodáva L. Chudík.

Jozef Budský bol pre rozvoj Chudíkovho herectva dôležitým režisérom najmä preto, že v ňom hneď v úvodných sezónach objavil tvárneho herca – nikdy ho nevnímal ako vyhranený, na určité druhy postáv predurčený typ, ale s plnou dôverou ho obsadzoval do najrozmanitejších rolí od tragických cez tragikomické až po komické. Práve preto Chudíkov neskorší odchod so skupinou mladých divadelníkov na Novú scénu Národného divadla niesol veľmi ťažko a ešte dlho mu ho nevedel odpustiť – ani ako režisér, ani ako umelecký šéf činohry – a cítil sa byť ukrivdený. Okrem toho Budský už v mladom Chudíkovi vytušil do hĺbky ukryté besy, ktoré práve obsadzovaním do vnútorne disharmonických postáv provokoval

⁹⁰ Autorizovaná výpoveď Ladislava Chudíka.

k prejavu. Herec k nim nikdy nepristupoval vonkajškovým charakterizačným stvárnením, ale metódou introspekcie. A už s citeľnými príznakmi hereckého konkretizmu. Týmto vo vývoji slovenského herectva akoby predbehol svoju dobu. Navyše priniesol do slovenského herectva tzv. reálny tón. „Ano, hercúv výkon musí byť reálné povahy. Nemôže byť ani jiný, neboť reálny je materiál jeho umění, reálná je forma jeho stvárňení, reálny je také jeho cit,“⁹¹ hovorí Tairov, s ktorým sa Chudík oboznamoval prostredníctvom Magdy Husákovvej-Lokvencovej už na Novej scéne ND, a ešte predtým vďaka krátkej, ale duchovne obohacujúcej spolupráci s Jánom Jamnickým.

Konštatovanie, že herec Ladislav Chudík je predurčený k výlučnému stvárňovaniu kladných hrdinov, je iba mýtus, ktorý živili mnohé faktory. Ak obídeme silný vplyv ľudsky mravného a profesijne hippokratovského doktora Sovu, je tu ešte celý rad „archimedovských“ postáv, v ktorých ich predstaviteľ autenticky bojoval o pevný bod, aby mohol zmeniť svet – garanti humanizmu a vzdelanosti a strážcovia spravodlivosti a zákona. V neposlednom rade k nespochybniteľnosti mýtu zvädza aj Chudíkovi vlastné zdvorilé mužské vystupovanie a vzácne prirodzená občianska slušnosť. V očiach mnohých – stelesnený aristokrat ducha a formát šľachtica s impozantnou noblesou a šarmom. A šľachtictvo zaväzuje. *Noblesse oblige*. Ibaže herec je služobník dramatického umenia v konkrétnej dobe a je zároveň aj jej produktom. Dnes zápasí s rozkvetom poklesnutých divadelných žánrov, gýčovitých muzikálov, či povrchných televíznych „mydlových opier“ s obsahovou prázdnotou a formálnou približnosťou. Za Chudíkovej mladosti nedobrovoľne zápasil s ideologickou tendenčnosťou. A pretože zavádzajúci apolónsky Chudíkov zjav viedol režisérov k jeho prvoplánovému zneužívaniu na plagátových socialistických hrdinov, musel herec prekonať aj obdobia, keď sa v jeho osobnom repertoári počas totalitných 50. rokov a neskôr 70. rokov postupne hromadili postavy straníckych funkcionárov, a to najmä v rozhlase a vo filme. Pociťoval ich ako schematické, duchom chudobné, formou papierové, ktoré ho v dôsledku svojej nepresvedčivosti vystavovali navyše riziku upadnutia do hereckej šablóny. Súbežne druhé protirečenie plynie z toho, že z Chudíkovej tváre vyžarujúca harmónia nie je odrazom harmónie jeho duše, ale kvintesenčnej ľudskosti inak dionýzovského ducha. Pretože výzor vidíme, ale povedané spolu s Jungom – „...duše je

⁹¹ Tairov, Aleksander Jakovlevič. Režisérové zápisky. In: Moderní tvář divadla. Edice Otázky a názory, Praha : Československý spisovatel, 1962, s. 79.

nejnepřehlednější a najnepřístupnější útvar, jakým se kdy vědecké myšlení zaměstnávalo.“⁹² Chudíkova nepokojná duša a uhladený výzor síce stoja proti sebe, ale práve ich nesúladná koexistencia umožňovala dobrozrivému Chudíkovi nachádzať herecký výraz pre negatívne, vo všeobecnosti vnútorne komplikovanejšie a nejednoznačné úlohy, v ktorých zrejme prekvapoval, ale zároveň aj presviedčal. Podotknime, že jeho úplne prvým víťazstvom bol záporný hrdina, policajný komisár v ochotníckom predstavení, v ktorom ho pre prvú divadelnú scénu objavil jej dramaturg Ján Sedlák. Preto mu Jozef Budský už v začiatkoch spolupráce, krátko po nenáročnej francúzskej konverzačke *Život je krásny* (1945), zveril postavu Salieriho v Puškinových *Malých tragédiách*. Jozef Budský, režisér inscenácie *Mozart a Salieri* (1945), sám nezabudnuteľný svojím čiernym hustým obočím, komponoval zvýraznenie Salieriho zla hlavne zvonku, prostredníctvom maskovania. Preto Chudíkov kontroverzný Salieri predstúpil pred diváka s nahrubo načierneným obočím a v čiernej parochni. Ukázalo sa, že práve maska bola preňho skôr zväzujúca. Talentovaný herec totiž démonickosť Salieriho dokázal pretaviť do hlboko položeného hlasu a zlovestného generálneho hereckého postoja. „Ladislav Chudík vytvoril postavu čisto expresionistickú, vari doteraz svoju najsilnejšiu úlohu. Na scéne, celkom sám, v monológoch hral tragično vo svojej čirej forme, prestupujúce hranice reálnosti, človeka, ktorý sa stráca v nápure nenávisti, závesti a pochybovania.“⁹³ Pravda je teda taká, že stelesnený altruista Ladislav Chudík prínosnejšie herecky rástol na negatívnych, či tiež komediálnych postavách. A bolo ich nemálo.

Budský po Chudíkovom návrate na materskú scénu Národného divadla – napriek pocitu ukrivdenosti – opätovne prejavil maximálnu veľkorysosť a dôveru tým, že ho bezprostredne obsadil ako prvý. Síce „iba“ do úlohy Skrobotova v Gorkého *Nepriateľoch* (1952), postavy menšieho rozsahu, avšak podobne ako kedysi v prípade Salieriho, proti Chudíkovmu ľudskému typu. Hneď v ďalšej inscenácii plne využil jeho neopakovateľný a konzervatívnej tradícii sa vymykajúci recitátorský potenciál v pásme poézie *Pieseň našej jari*. Premiéra sa skoro symbolicky konala v čase XX. zjazdu KSSZ na jar roku 1956, kedy sa v Československu pozvoľna začal obrodný proces. Bol to významný titul aj v kontexte tvorby režiséra: tým, že na javisko priniesol dovtedy nevídanú divadelnú metaforu, otvorene signalizoval rozchod so schematizmom. Atraktívna inscenácia štúrovskej poézie „hýřila

⁹² Jung, Carl Gustav. Slova duše. Edice Moudrost světa. Praha : Vyšehrad, 2001, s. 17.

⁹³ Rozner, Ján. Puškinove tragédie v ND a problém režijní inscenácie. In: Pravda, 1.11.1945.

barvami, symboly, metaforami, dokonca snad i jinotaji⁹⁴ a vrátila divadlo tam, kde bol po februári 1948 preťatý jeho prirodzený vývoj. Počnúc touto inscenáciou sa datuje najvýznamnejšie režisérské obdobie Jozefa Budského, ale aj Zlatý vek prvej slovenskej scény, ktorý trval až do konca 60. rokov. Prelínanie prednesu poézie so stelesňovaním básnika bolo stavebným kameňom prvolezeckého inscenačného tvaru, v ktorom sa Budský pokúsil o prepojenie scénografie, hudby, slova, metafor.⁹⁵ Ladislav Chudík v inscenovanom pásme doslova zažiaril v postave básnika Andreja Sládkoviča. Zhodou okolností úplne poslednou hereckou postavou Budského bol záskok za Chudíka, v tom čase dlhodobo chorého, práve v inscenácii *Pieseň našej jari*, v ktorej Andreja Sládkoviča istý čas alternovali.

V nasledujúcich inscenáciách Jozef Budský už suverénne zveroval Ladislavovi Chudíkovi charakterové roly, ktorých inscenačná nosnosť a rozsah, i herecká náročnosť, mali od jednej k druhej vzostupnú tendenciu. Za takú možno v rámci nášho tematicky vymedzeného priestoru považovať postavu Maršala v *Bielej nemoci* od Karla Čapka, o ktorej budeme hovoriť podrobnejšie v podkapitole tretej kapitoly Ladislav Chudík v inscenáciách českej drámy. Ani nie rok po *Bielej nemoci* naštudovali spolu Shakespearovho *Macbetha* (1959). Ladislav Chudík mal tridsaťpäť a stál na prahu zrelosti. O Jozefovi Budskom sa hovorievalo, že nielenže nemal taký zmysel pre humor, ako povedzme Karol L. Zachar, ale mal aj sklon k inscenačnej „ťažobnosti“. Azda aj preto „znamenátna inscenácia *Macbetha* so skvelým Ladislavom Chudíkom v hlavnej úlohe bola skôr trochu patetická“⁹⁶. Ani reflexia osobného hereckého výkonu L. Chudíka sa tentoraz neobišla bez výhrad: „Spomedzi hercov treba vyzdvihnúť Ladislava Chudíka za suverénny nástup *Macbetha*, za pokojný dialóg s lady *Macbeth* pred kráľovraždou, za ľudský profil postavy vojvodu, až kým sa stane kráľom. Potom zdá sa byť príliš v jednej rovine, i keď má brilantné miesta v niektorých monológoch..⁹⁷ Na *Macbetha* v réžii všeobecne uznávaného divadelného tvorcu Jozefa Budského sa prišiel do Bratislavy pozrieť aj prísny a vtedy pomerne obávaný český kritik Miloš Smetana. Inscenácii vyčítal prílišnú preľudnenosť a dôraznú koncentráciu na zobrazovanie prostredia a situácií na úkor vyjadrenia myšlienkových pochodov a stavov

⁹⁴ Lasica, Milan. Jenže já jsem jen komik... Rozhovory s Jánem Štrasserem. Praha : XYZ, 2005, s. 32.

⁹⁵ Rovnakými výrazovými prostriedkami Jozef Budský inscenoval aj vo svojej nasledujúcej inscenácii *Krvavý súd* od J. K. Tyla, v ktorej ale L. Chudík neúčinkoval. Tú istú hru pod názvom *Krvavá svadba aneb Kutnohorští haviři* režíroval Budský v roku 1970 aj v Národnom divadle v Prahe, čo bola zároveň aj jeho jediná spolupráca s prvou pražskou scénou.

⁹⁶ Fuchs, Aleš. Vari je to málo? In: Jozef Budský. Bratislava : Kabinet divadla a filmu SAV, 2001, s. 128.

⁹⁷ M. P. Opäť Shakespeare. In: Predvoj, č. 43, 1959.

postáv. „Herecké výkony, ač jejich základ byl u většiny postav správný, byly citelně přehlášovány vnější okázalostí celku.“⁹⁸

Vzápětí po *Macbethovi* nasledovala spolupráca pri inscenovaní českej hry zo súčasnosti *Pohľad do očí* od Oldřicha Daňeka, kde hral Chudík Martina Vlacha v alternácii s Karolom Machatom. Inscenácia sa z pohľadu dramaturgie javila podnetná, veď išlo o súčasnú drámu, ktorá sa v tom čase na slovenskom javisku ešte len udomáčňovala. Problematický bol však samotný titul, ktorý český teatroológ Milan Lukeš charakterizoval ako „Daňkovo kliše intelektuálneho priopilého tlachání“⁹⁹ a slovenský kritik Ladislav Lajcha ako „agitačnú montáž obrazov“¹⁰⁰. A obaja sa zhodli v názore, že ide o zjednodušenú a nedôslednú moralitu. Aj k tejto inscenácii sa vrátime v podkapitole Ladislav Chudík v inscenáciách českej drámy.

V roku 1959 divadelná inscenácia *Pohľad do očí* s ďalšími titulmi (*Romeo a Júlia*, *Život Galileiho*, *Optimistická tragédia*, *Polnočná omša*, *Na dne*) reprezentovala Činohru SND na pravidelnom hosťovaní v Prahe.¹⁰¹ Ladislav Chudík hral v prvých štyroch z nich. Bola to udalosť, ktorej Eva Soukupová, zakladateľka a dlhoročná riaditeľka Divadelného ústavu Praha, venovala v českej odbornej tlači veľký priestor. „Zväzok“ oboch prvých scén charakterizovala atribútom „najvrúcnejší“. V súvislosti s hereckou úrovňou predstavení uviedla, že pražské Národné divadlo má čo Slovákom závidieť, zvlášť mladšiu mužskú časť súboru – herecké majstrovstvo, šírku talentu a bohatstvo a inteligenciu stále zrelšieho prejavu: „Jmenuji za všechny aspoň Ladislava Chudíka, Ctibora Filčíka a Elo Romančíka.“¹⁰² Pamätné hosťovanie zhrnul tiež Miloš Smetana na stránkach Literárnych novín: „Byl to úspěch! (...) Pražské obecenstvo bylo očarováno velkými výkony slovenských herců... Chudík

⁹⁸ Smetana, Miloš. Efekt proti myšlence. In: Rudé právo, 13.2.1959.

⁹⁹ Lukeš, Milan. Jasným věcem jasná jména. In: Divadlo, č. 4, 1960, s. 169-176.

¹⁰⁰ Lajcha, Ladislav. Pohľad na Daňkovu moralitu. In: Film a divadlo, 15.1.1960.

¹⁰¹ Rok 1959 bol v kariére Ladislava Chudíka výnimočný. Na javisku SND stále rezonovali úspechy z predošlej sezóny prevtelené do postáv historického Shakespearovho Macbetha a súčasníka Vlacha z Daňkovho *Pohľadu do očí* a zároveň sa začínal pripravovať na nemenej zvučného komediálneho Doranta z Molièra. V uvedenom roku vytvoril aj postavu kapitána Dabača, ponímaného ako vrchol slovenského moderného filmového herectva a na vlastnej koži zažil i oslavované hosťovanie v Prahe. Chudíkove herecké snaženie i konkrétne výsledky na všetkých frontoch dramatického umenia za ostatné obdobie boli tiež vysoko ocenené. Stal sa držiteľom vtedy najprestížnejšieho titulu – Laureátom štátnej ceny Klementa Gottwalda. Hoci v názve ceny bolo nepopulárne meno azda najprízemnejšej hlavy štátu, prvého robotníckeho prezidenta Československa, medzi laureátmi vyznamenania sa ocitali aj objektívne veľké umelecké osobnosti doby. V roku 1959 sa držiteľmi titulu stali okrem Ladislava Chudíka ďalší umelci: český divadelný režisér Alfréd Radok, český filmový tvorca Karel Zeman, český básnik Ivan Skála, slovenský básnik Andrej Plávka, český hudobný skladateľ Pavel Bořkovec, slovenský hudobný skladateľ Dezider Kardoš a iní.

¹⁰² Soukupová, Eva. Družba nejvroucnější. In: Kultura, 10.9.1959.

jako důstojník v *Optimistické tragedii*, korektní i ironický, váhající i čestný člověk. Jindy Chudíkova vynikající figurka nenávistného mnicha v *Galileovi*. A jeho Mercutio? Slovem – okouzlující. A právě na Chudíkově projevu vedle vnitřního temperamentu vidíme osobitou věcnou přesnost a kázeň jeho moderního herectví.¹⁰³ Vďaka dramaturgickému zaradeniu hry do repertoáru SND sa inscenácia *Pohľad do očí* stala zároveň vlajkovou loďou vtedy vznikajúceho Festivalu (českej a slovenskej) súčasnej drámy v Bratislave.¹⁰⁴ Poslednú postavu v českej dráme pred začiatkom takzvanej normalizácie dostal Ladislav Chudík do daru a opäť od Jozefa Budského. Pri príležitosti dvadsiateho výročia Chudíkovho pôsobenia v Slovenskom národnom divadle a hercových štyridsiatych narodenín mu vedenie divadla umožnilo naštudovať postavu Kráľa v inscenácii hry Josefa Topola *Koniec maškár*, ktorá svoj vrchol v inscenovaní dosiahla práve v roku 1964, pretože ju vtedy v bývalom Československu uviedlo desať divadiel naraz. Ladislav Chudík si prekvapujúco aj v postave sedliaka, „posledného veľkého gazdu“, uchoval svoj majestát. Predovšetkým však nešlo o typovú, ale charakterovú rolu. Bratislavskej inscenácii a Chudíkovmu hereckému výkonu v nej sa rovnako budeme venovať v kontexte všetkých inscenácií českých hier, v ktorých Ladislav Chudík účinkoval.

Predposlednou inscenáciou, ktorú naštudoval pod režijným vedením Jozefa Budského vôbec, bola dokumentárna hra *Zástupca* od nemeckého dramatika Rolfa Hochhutha, vtedy žijúceho vo Švajčiarsku. Chudíkova postava esesáka nazvaná Doktor bola inšpirovaná autentickou postavou doktora Mengeleho. Po *Zástupcovi* mu Budský v ich záverečnej divadelnej spolupráci (pätnástej inscenácii v poradí) opäť ponúkol rolu z radu mefistofelských – Brixu z Karvašovho *Experimentu Damokles* (1967), ku ktorej sa ešte raz vrátíme v rámci podkapitoly Ladislav Chudík v inscenáciách slovenskej drámy.

Desať rokov po tom, čo Jozef Budský naposledy z hľadiska, spoza režisérskeho pultu, organizoval svoje „divadlo sveta“, Chudík „svojmu“ režisérovi napísal blahoprajný list k jubileu: „V roku 1945 si mal Ty 34 rokov a ja 21. Bol som Ti kolegom iba dva roky, ale dávno predtým som Ťa poznal z rozhlasu. Bol si v tom čase už hereckou hviezdou a ja som Ťa prijímal, vnímal, doslova vstrebával, lebo taká bola sugestívnosť Tvojho hereckého prejavu. Dost' dlho som hľadal sám seba, lebo naozaj som sa dostal pod Tvoj vplyv. Božemôj, čo si sa

¹⁰³ Smetana, Miloš. Byl to úspěch! In: Literární noviny, 12.9.1959.

¹⁰⁴ Jeho podnetnú, i keď nedlhú tradíciu oživil v treťom tisícročí úspešne sa rozvíjajúci bratislavský festival Nová dráma/New Drama.

so mnou natrápil. Nie, nedarilo sa mi, za talent ma síce považovali aj ďalej, ale nezažiaril som. Len som sa trápil a Ty spolu so mnou. Aj keď teda spomínam so zapýrením na tieto začiatky, predsa len vrúcne Ti ďakujem za vklad, čo si mi položil do základov pri mojom štarte. Po rokoch sa mnohé zmenilo a v zápise pri oslave z príležitosti udelenia štátnej ceny si mi vlastnoručne zapísal trasu: Sládkovič – Mercutio – Maršal – Macbeth a šípkou hore si zakončil svoje originálne blahoželanie.¹⁰⁵ Budský, ktorý ako málokto tak do hĺbky poznal večne nespokojného, neustále sa hľadajúceho a vnútorne nevyrovnaného Chudíka, si v odpovedi na tento list spomenul na ich stretnutie v bratislavskej kaviarni Savoy v roku 1945: „Bol si boľavý a ustarostený čo a ako bude po vojne, zdôveroval si sa mi i s ukrývaným, hľadal si svoj pevný bod.“¹⁰⁶ Hľadanie pevného bodu mladého herca v životnej fáze, kedy odišiel z hlavnej scény ND, Budský takisto otvorene komentoval: „No áno, vznikla Nová scéna, a tento vznik a existenciu hodnotíme obidvaja diametrálne rozdielne. I všetko to, čo sa pri tom vzniku a nekoexistencii odohrávalo. Nedialo. Odohrávalo!“¹⁰⁷ Mnohé Chudíkovy bolestivé miesta ožívajú v Budského liste s prekvapivým odhalením: „V roku 1957 som inscenoval *Romea a Júliu*, hoci som nemal v súbore predstaviteľa na Romea. Ale išiel som do toho. S Hubom a Machatom. Romeovia to neboli, ale v zameraní tejto mojej inscenácie to nebolo najpodstatnejšie. Jeden z najšľachetnejších, najnesebeckejších a najspravodlivejších ľudí v súbore, ktorý bol vtedy jeho šéfom, Mikuláš Huba, mi navrhoval na Romea Teba. Neustúpil som. Bol si už pre mňa vtedy zafixovaným Mercutiom. Neprešvihol si to ani Ty ani ja.“¹⁰⁸ Prvého *Hamleta* v rámci už slovenskej profesionálnej činohry SND hral v roku 1950 Jozef Budský. Keď sa rozhodol popasovať s textom *Hamleta* už ako režisér a do titulnej postavy plánoval obsadiť „akurátne“ dozretého Ladislava Chudíka, divadlo k ľútosti oboch tvorcov nečakane zmenilo plány – inscenáciu režíroval Tibor Rakovský a Hamleta stvárnil Karol Machata. „Hral si Horatia, hoci pre postavu Hamleta si bol vtedy svojím herectvom a typom predurčený,“ píše v liste Budský. „Málokto vie o tom, že inscenáciou som bol pôvodne poverený ja. Aj som ju v zameraní na Teba pripravoval. Bolo to v druhom dramaturgickom období Jána Roznera¹⁰⁹. Na moje prekvapenie, bez toho, že by ma hocikto

¹⁰⁵ Z listu Ladislava Chudíka Jozefovi Budskému zo dňa 8.6.1986. Z osobného archívu Ladislava Chudíka.

¹⁰⁶ Z listu Jozefa Budského Ladislavovi Chudíkovi. In: Jozef Budský. Bratislava : Kabinet divadla a filmu SAV, 2001, s. 170-171.

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ Dramaturg Národného divadla Ján Rozner sa vo svojich teoretických úvahách zaoberal aj porovnávaním divadla a filmu. Týmto príspevkami už začiatkom štyridsiatych rokov položil základy pre vznik slovenskej

upovedomil, išiel s ním do skúšok jeden z vtedajších mojich režisérskych kolegov. Odpovedal som na to výpoveďou.¹¹⁰ Aj takéto „gestá“ patria k dejinám divadla; Jozef Budský zotrval ešte vyše desaťročie a zo SND odišiel až s nadobudnutím dôchodkového veku.

Významný slovenský herec zakladateľskej generácie a povojnový režisér Jozef Budský mal zmysel pre expresivitu, bol silne poznačený šulcovskou divadelnou poetikou a divadelným expresionizmom K. H. Hilara. V tejto súvislosti je treba uviesť, že bol hercom Viktora Šulca¹¹¹, účinkoval aj v kľúčových inscenáciách režiséra Ferdinanda Hoffmanna, ktorý sa priamo inšpiroval činohrou pražského Národného divadla (za čias K. H. Hilara a Karla Dostala), a samozrejme Jána Jamnického. Podľa teatrológa Jána Jaborníka sa mimoriadne šťastne „stretli a vzájomne do seba zapadli Hoffmannove pražské postexpresionistické inšpirácie novej vecnosti, nového realizmu, či jednoducho civilizmu a umelecká ponuka Budského herectva, ktoré z takýchto súvislostí vyrastalo a popri inom podnety expresionizmu či civilizmu obsahovalo v sebe ako východiská“¹¹². Z vyššie uvedených vplyvov a z premisy, že civilizmus vznikol ako opozícia expresionizmu, môžeme vystopovať nasledovné dejinno-divadelné trasy v československom kontexte. Prvá vedie od nemeckého expresionizmu k Hilarovi a Šulcovi a ďalej cez Jamnického a Hoffmanna k Budskému (predovšetkým jeho réžii). Druhá od Hilarovho civilizmu cez Budského (predovšetkým jeho herectvo) až k Chudíkovi. Jozef Budský ako herec postupným zrením čoraz viac kládol dôraz na myšlienkovú zacielenosť postavy, emocionálne znútornenie a úspornosť vonkajších prostriedkov. Tu kdesi treba hľadať aj neskoršie názorovo-umelecké spojoivo medzi Budským ako režisérom a Ladislavom Chudíkom. Budský síce komponoval veľkolepé extenzívne divadlo, ale ako účinný kontrapunkt potreboval preň intenzívneho, či skôr introvertného herca. Preto aj vytváranie postavy bez hilarovskej analýzy a logistického, esteticky prísnejšieho výberu výrazových prostriedkov na javisku, zvykol nazývať hereckým

filmovej vedy, hoci oficiálne vznikla až koncom päťdesiatych rokov. Žiaľ, pre svoje „umeleckejšie“ názory, ktoré neboli kompatibilné s ideológiou, sa čoskoro musel publikovania vzdať a neskôr emigroval do Nemeckej spolkovej republiky. Na druhej strane, bol to ten istý Rozner, ktorý sa ako kritik spolupričinil o „popravu“ hry Leopolda Laholu *Atentát*, na čo dramatik reagoval vystaňovaním sa z Československa.

¹¹⁰ Z listu Jozefa Budského Ladislavovi Chudíkovi. In: Jozef Budský. Bratislava : Kabinet divadla a filmu SAV, 2001, s. 170-171.

¹¹¹ Viktor Šulc bol priamym žiakom režiséra Maxa Reinhardta, zásadného predstaviteľa nemeckého medzivojnového expresionizmu, a prvým asistentom ďalšieho významného expresionistu Leopolda Jessnera počas jeho pôsobenia v berlínskom Staatstheater. Viktorom Šulcom bol výrazne ovplyvnený už J. Jamnický, avšak jeho expresionistický divadelný odkaz plne dozrel až v diele J. Budského. Vďaka Šulcovmu vplyvu sa v slovenskom divadle presadila štylizácia a vnímanie divadla ako moderného syntetického celku.

¹¹² Jaborník, Ján. Jozef Budský, herec činohry SND 1938 – 1945. In: Jozef Budský. Bratislava : Kabinet divadla a filmu SAV, 2001, s. 24.

obžerstvom. Ladislav Chudík s intelektuálnym prístupom k hereckej tvorbe a racionálnou selekciou výrazových prostriedkov bol preňho ukážkou požadovaného kontrastu. Bol protikladom, ktorý ho priťahoval. Bol, a teda aj nebol „jeho“ hercom. Asi najsprávnejšie je, že Budský bol Chudíkovým režisérom, no Chudík nebol Budského hercom. Bol preňho nesmierne talentovaným a nevyčerpatelne sebaprekračujúcim hercom. Na sklonku života sa v osobnom liste, adresovanom duchom spriaznenému hercovi Ladislavovi Chudíkovi, s otvorenou trpkosťou pošťazoval: „Som rád, že si si na mňa spomenul, z Čiech nikto. Odpísali ma. Aj to sa stáva.“¹¹³ Jozef Budský za svoju umeleckú tvorbu získal všetky najvyššie dobové ocenenia.

¹¹³ Z osobného archívu Ladislava Chudíka.

III. Chudíkovo herectvo v česko-slovenských divadelných súradniciach

3.1. Česko-slovenské divadelné kontakty a kontexty

Vo svojich začiatkoch sa Ladislav Chudík výraznejšie presadil vo filme – patril k prvým slovenským hercom, ktorí dobýjali Barrandov. Miloval poéziu a v umeleckom prednese odjakživa mal a dodnes má svoje nezastupiteľné miesto. V Chudíkovej hereckej práci však vždy na najvyššom piedestáli kraľovalo divadlo. V každom desaťročí druhej polovice 20. storočia v histórii Slovenského národného divadla bol Ladislav Chudík bezpochyby v jeho prvej línii. Po vyše šiestich desiatkach rokov prežitých v divadle však Ladislav Chudík pozerá na život divadelníka triezvymi očami: „Priznávam, že som „zaťažný“ na tému morálky v divadle od vstupu do budovy až po javisko. Áno, divadlo je napríklad **čin – a – hra**. Odmietam hru v príprave, čiže na skúškach. Hrať sa možno vo výsledku, ale v príprave má byť ticho, sústredenie, hľadanie a trpezlivosť, vôľa, ambícia nevzdať sa, nepoddať sa. (...) V Prahe sa kedysi hovorilo, že Činoherný klub je z rodu „spriaznených duší“, kde sa človeku pracuje dobre, nemá pocit drilu, kolegovia sa tešia vzájomnej úcte, priateľstvu, žičlivosti, pomoci a... stali sa slávnymi doma i v cudzine. (...) O Divadle za branou sa s jemným opovrhnutím šepkalo ,to není divadlo, to je klášter‘. Otomar Krejča vytvoril v činohre ND Praha éru úspechov, éru Divadla za branou rovnako preslávil aj v zahraničí. (...) Výhodu má v tomto generačné divadlo, menej sa darí a ťažšie sa pracuje s trojgeneračným ansámblom. My, konkrétne Slováci, sme zatiaľ nevybudovali „historickú dosku mojžišovských noriem“. Musí to byť niečo, čo sa neprekračuje, čo sa vnútorne uznáva a ctí. Musí to mať kolok desiatok generácií. (...) Herec môže byť slávny do dvoch mesiacov, vedec v laboratóriu na úspech, prekladaný neúspechmi, musí rátať s rokmi! Vedci – vynálezcovia majú fantáziu, vedci bez nej majú „kožený zadok“ a v laboratóriu dokážu vydržať až do úspechu. Úcta patrí všetkým. Dnes zaznávame vedcov i umelcov.“¹¹⁴

Slovenskí divadelníci, najmä tí z prvej scény, si chodievali, a platí to tak dodnes, overovať správnosť „laboratórnych“ výskumov do partnerského divadelného laboratória, ktorým pre nich bolo predovšetkým Národné divadlo v Prahe. Pohostinské vystúpenia

¹¹⁴ Krénová, Ľubica. Ladislav Chudík. Bratislava : Divadelný ústav; Slovart, 2009, s. 305.

bratislavského Národného divadla v „zlatej kapličke“ sa postupom času stali vecou národnej hrdosti, a najmä umeleckej hrdosti neskoršieho Slovenského národného divadla.

Bratislavské Národné divadlo po prvýkrát v histórii hosťovalo v Prahe, v Divadle na Vinohradoch, ešte počas prvej republiky v roku 1926 s Hviezdoslavovou hrou *Herodes a Herodias*. Na scéne pražského Národného divadla sa slovenské ND predstavilo až v roku 1934 s Tajovského *Ženským zákonom*. Výmenné pohostinské zájazdy medzi ND Praha a ND Bratislava začínajú až v roku 1948. Spočiatku sa nekonali každoročne, niekedy ich perióda trvala až tri roky, avšak o to väčšiu kultúrnu udalosť na oboch stranách spoločnej republiky predstavovali. Podnet na pravidelné výmenné zájazdy a hlbšie „spriatelenie sa“ ND Praha a ND Bratislava dal až riaditeľ pražského Národného divadla Drahoš Želenský bezprostredne po svojom nástupe v roku 1953. Po dvadsiatich štyroch rokoch strávených v slovenskom divadelníctve sám pociťoval úprimnú potrebu intenzívnejšej umeleckej komunikácie medzi českým a slovenským divadlom. Práve počas jeho riaditeľského obdobia privádzalo bratislavské ND do Prahy aj päť činoherných inscenácií v rámci jediného zájazdu. Pre Ladislava Chudíka sa najpomätnejšie zájazdy uskutočnili v rokoch 1959, 1964, 1965, 1973... a hlavne 1996.

Každý mladý herec má ambície aspoň raz sa stretnúť so zásadnou shakespearovskou postavou. Ladislavovi Chudíkovi sa to síce podarilo najmä vďaka obsadeniu režisérom Budským do *Macbetha*, avšak v jeho veľmi vydarenej inscenácii a až po pätnástich rokoch účinkovania v divadle. V mladosti pochopiteľne usiloval nielen o Romea, ale hlavne o Hamleta. Oboje, ako sám vraví, zostalo na cintoríne nesplnených hereckých snov. Pripomeňme si, že v roku 1964 sa okolnosti v divadle vyvinuli tak, že plánovaného *Hamleta* s Ladislavom Chudíkom nerežiroval Jozef Budský, ale Tibor Rakovský. Chudíkovi „zvýšil“ Horatio, herecky nevďačná shakespearovská postava. Ladislavovi Chudíkovi vo všeobecnosti nebolo veľmi súdené, napriek vyše sto dvadsiatim divadelným postavám, ktoré v živote odohral, stretnúť sa so zásadnými mužskými úlohami zo svetového dramatického repertoáru. Rezoval vždy skôr v „druhých husliach“. V druhých postavách – v poradí dramatickej dôležitosti – však dokázal vylúdiť originálny, svojbytný, nezameniteľný tón, ktorým im neraz prisúdil výraznú, ak aj nie prvú dramaturgicko-inscenačnú dôležitosť. Aj v Chudíkovom kultivovanom Horatiovi zaznel jedinečný, svojbytný tón druhých huslí. Iba on jediný zo šľachticov v Rakovského inscenácii autenticky vlastnil „tú vznešenosť ducha

a jemnosť spôsobov, čo prezrádzajú človeka ušľachtilého, vzdelaného a čestného.“¹¹⁵ Nebol teda Romeom, ale Mercutiom, nebol doktorom Galénom, ale Maršalom, nebol Hamletom, ale Horatiom, nebol Myškinom, ale Afanasijom I. Tockým, nebol Cidom, ale Donom Fernandom, nebol Treplevom, ale Trigorinom, nebol Richardom II., ale Edmundom, nebol Richardom III., ale Lordom Stanleyom, nebol Lopachinom, ale Gajevom. Bol však distinguishing krutým Maršalom, noblesne neoblomným Macbethom, neprekonateľným Quentinom, Pirandellovým i Shakespearovým Henrichom IV., razantným Edmundom, chudíkovsky dojemným Al Lewisom či Beďarom, rozorvaným Borkmanom, satanským Mefistofelom, detinsky pôvabným Gajevom. Povedané s teatroológom Milošom Mistríkom: „Pozícia Ladislava Chudíka bola zvláštna tým, že na rozdiel od Karola Machatu sa mu neušiel ani Romeo, ani Hamlet, ani kráľ Lear. Postavenie v generácii si musel vydobýjať úlohami menej efektnými, avšak o to efektnejší musel byť jeho výkon.“¹¹⁶ V každej postave, malej, strednej, či veľkej vynikal predovšetkým svojším mysliteľským herectvom. Hlbavý ponor, myšlienková analýza, jasné filozofické zaradenie spoločenského typu postavy – to boli preňho odjakživa automatické procesy pri tektonike akejkoľvek kreácie. Avšak ani po dôkladnom racionálnom rozboře žiadnej z jeho výsledných hereckých postáv nechýbalo potrebné a adekvátne emocionálne vyjadrenie.

Príkladom postavy – „druhých huslí“, v ktorej exceloval aj pred pražským publikom, bol Shakespearov Mercutio – rola, o ktorej sa medzi divadelníkmi aj shakespeareistami vravieva, že ju autor musel nechať zomrieť, aby nezatieňovala Romea. V hereckom žargóne je označovaný ako najslávnejší shakespeareovský „štek“. Bez nadsadenia možno povedať, že podaktorí režiséri mu vo svojich výkladoch, najmä tých modernejších, prisudzujú až kľúčovú úlohu. Jozef Budský vedel, prečo práve v Chudíkových hereckých dimenziách hľadal Mercutia. Nechcel z neho mať iba povrchného rozmarného chlapca. V ponímaní „svojbytného tónu druhých huslí“ sa vyslovil recenzent v Prague News Letters v reakcii na spomenuté hosťovanie SND v Prahe v roku 1959, v rámci ktorého bola uvedená aj Budského inscenácia *Romea a Júlie*. „Mercutio Ladislava Chudíka je možné obecně zaradiť medzi najlepšie interprety této role.“¹¹⁷ Česká kritička Alena Urbanová v uvedenej súvislosti v pražských Divadelných novinách vyzdvihla novátorský pohľad herca na pôvodne druhoradý

¹¹⁵ Polák, Milan. Hamlet na javisku SND. In: Pravda, 21.5.1964.

¹¹⁶ Mistrík, Miloš a kol. Slovenské divadlo v 20. storočí. Bratislava : Veda, 1999, s. 193.

¹¹⁷ Prague News Letter, ČSR, 3.10.1959.

shakespearovský part. „Děkujeme Chudíkovi za Mercutia, za velkorysý dar ducha a srdce, jež vložil do této postavy.“¹¹⁸ Chudík svoj výkon navyše rozohral do viacrozmernej výrazovosti tak, že nápadne „rozhybal svojho Mercutia, nenechal ho ani na okamih na pokoji. Proti mäkkému moderatu milencov stálo ironické furioso.“¹¹⁹ Druhou inscenáciou, ktorú vtedy uviedlo SND v Prahe bol *Život Galileiho*, hra Bertolta Brechta inscenovaná na Slovensku po prvý raz. Tridsaťročný Chudík stvárnil z dejového hľadiska drámy marginálnu, ale odborne vysoko hodnotenú postavu Veľmi chudého mnícha. Na to, aby vytvoril charakter, či dokonca až divadelne zhustený symbol antihumánneho fanatizmu, mu postačilo iba niekoľko replík postavy. Aj tu významne demonštroval, že pre skutočne veľkých hercov neexistuje rozlišovanie medzi malými a veľkými rolami. V súvislosti s bratislavským inscenovaním Brechtovho *Života Galileiho* zvlášť zaujme názor popredného českého germanistu, divadelníka a prekladateľa Josefa Balvína, ktorý titul zaradil k najlepším dovtedajším inscenáciám Brechtovho diela v kontexte československého divadla.¹²⁰

K 1. novembru roku 1963 bol Ladislav Chudík menovaný umeleckým šéfom Činohry SND. Do obdobia jeho priebojného vedenia (do roku 1967) patrí vo všeobecnosti celý rad výnimočných hereckých výkonov na javiskách národného divadla. Naštartoval ho Chudíkov Quentin v roku 1964 a pokračovali napríklad Ivan Mistrík ako Myškin v dramatizácii Dostojevského *Idiota*, Viliam Záborský ako Generál v Karvašovej *Veľkej parochni*, Ctibor Filčík ako Goetz v inscenácii Sartrovej hry *Diabol a Pán Boh*, a napokon aj Karol Machata ako Cyrano v Rostandovom *Cyranovi z Bergeracu*, ktorého sa Ladislav Chudík ako umelecký šéf veľkoryso zriekol. Počas jeho šéfovania sa uskutočnili ďalšie z pamätných zájazdov v roku 1964 a 1965, v rámci ktorých sa Chudík pražskému publiku opakovane predstavil ako Quentin v inscenácii *Po páde* (1964). Quentin je muž zrelého veku, ktorého citovo spleťtý príbeh sa odvíja v obklopení šiestich žien, predovšetkým Maggie. Rola, ktorá sa hercovi pritrafí raz za život. O hre *Po páde* sa vie, hoci to sám Miller popieral, že autora k jej napísaniu inšpirovalo vlastné manželstvo s filmovou hviezdou Marilyn Monroe. Preto postava právnika Quentina nesie v sebe latentné autobiografické črty dramatika a postava speváčky Maggie nesporné alúzie na slávnu herečku. Hra, ktorá sa cez dekonštruovaný, kaleidoskopický príbeh vyše pätnástich postáv vyrovnáva s minulosťou a rieši v nej ťažko

¹¹⁸ Urbanová, Alena. Umění opravdu optimistické. In: Divadelní noviny, 16.9.1959.

¹¹⁹ Mistrík, Miloš a kol. Slovenské divadlo v 20. storočí, Bratislava : Veda, 1999, s. 193.

¹²⁰ Balvín, Josef. Úspěšné večery bratislavské činohry. In: Obrana lidu, 4.9.1959.

definovateľné existenciálne otázky lásky, nádeje, nenávisti, života, smrti, priateľstva, zrady, viny, spoluviny je tým komplikovanejšia, že sa odohráva v mysli Quentina, v jeho pamäti. Spadajú do nej reminiscencie manželstva s Louise, smrti matky, lásky a straty Maggie, rezignácie na kariéru advokáta. Hlavný dialóg vedie Quentin najmä s imaginárnym Poslucháčom, teda divákom. Významovo ústredná ženská postava Maggie vstupuje do príbehu až v druhej tretine hry, zatiaľ čo Quentin je na javisku nepretržite prítomný. Millerov text otvoril tiež témy, a hlavne uhly pohľadov na ne, z akých sa československý divák dovtedy na dejiny nemohol pozeráť. Obvinenie za rozdelenie sveta v období takzvanej studenej vojny autor nemilosrdne smeruje aj do vlastných radov. Väčšiu rezonanciu u diváka východnej Európy našla ešte háklivejšia téma strachu Ameriky pred komunizmom a nepriame odkazovanie k McCartizmu, k prenasledovaniu kvôli takzvanej neamerickej činnosti. Bolo preto prekvapujúce, že domáca kritika bratislavskú inscenáciu, v ktorej sa snúbila objavná dramaturgia, sugestívna réžia a herecké majstrovstvo zvlášť predstaviteľa Quentina, prevažne odmietla. A v prípade Ladislava Chudíka to nebolo ani poslednýkrát, čo jeho herecká kariéra dala za pravdu prísloviu: Doma nik nebýva prorokom. Ostré negatívne recenzie napísali najmä Emil Lehuta a Stanislav Vrbka. Azda najobávanejší slovenský divadelný kritik druhej polovice 20. storočia Emil Lehuta zostal verný svojej povesti kritika – kata, keď v recenzii tvrdil, že „súbor činohry nezvládol interpretačné nároky textu. Najväčšie ťažkosti – vynikli najmä na postave Quentina – robilo hercom ono presné a okamžité premieňanie polôh, v ktorých sa mal prudko striedať čas a partner.“¹²¹ Podľa Lehutovho názoru Chudíkov Quentin najväčšmi poškodil inscenačný výsledok. „Jeho Quentin pôsobil príliš jednotvárne. Bol to iba neosobný sprievodca a nie najzaujímavejší účastník hry. Nevedel sa stotožniť ani s jednou polohou roly. Nedal sa strhnúť k prežívaniu dokonca ani tam, kde bol dramatickým partnerom. Ako keby sa ho ani to netýkalo dosť bezprostredne, hoci usilovať sa mal o pravý opak. Veľký podiel na nevýraznosti jeho výkonu mali nepremyslené vetné prízvuky. Často nimi zdôrazňoval vedľajšie slovo namiesto hlavného, všeobecne zdôrazňoval priveľa slov a neraz rovnako prízvukoval i viacero významových slov v jednej vete. Tým sa jeho prednes stával významovo preťažený a vo výsledku monotónny. V dôsledku toho všetkého postava nerástla, ale textom iba prechádzala.“¹²² V tých časoch panovala v divadle tradícia viesť dialóg s divadelnou kritikou formou popremiérových

¹²¹ Lehuta, Emil. „Zbližujeme sa po páde“. In Pravda, 30.9.1964.

¹²² Ibidem.

diskusí. Po premiére hry *Po páde* prišli na stretnutie Móric Mittelmann Dedinský, Emil Lehuta a Milan Polák. Umelecký šéf Ladislav Chudík si robil poznámky. Diskusiu uzavrel Emil Lehuta: „Vzájomná dôvera – o to sa usilujem. Chcem byť nejako osožný. Iné dôvody než vec ma nezaujímajú. Netúžim po sympatiách. Odmietam spoločné účty aj so súdruhom Chudíkom. Nikdy ma nezaujíma osobný život. Ostatné okrem javiska ma nezaujíma. Argumenty sú dôležité. Estetika dodnes nie je vedou. Hodnotenie vašej práce sa vás dotýka cez žľazy. Ešte som nezažil, že by niekto protestoval proti kladnej kritike. Ocenenia sa dostane vám skôr ako mne. Ja som nie prozaik, ktorému vyjde dielo niekoľkokrát. Ak nie je dôvera, sme si neužitoční. Čo s tým, že sa cituje kritik Smetana alebo New York Times? Môžem za to, že mám tvrdší slovník?“¹²³ Další recenzent, Stanislav Vrbka, síce tvrdil niečo celkom iné, avšak nemenej odmietavo: „Chudíkov fyzicky i intelektuálne mimoriadne náročný výkon v role Quentina uchvacuje uragánom rozporných, protichodných myšlienok, ktoré nadobúdajú na váhe tým, že v hereckom podaní pôsobia tak, akoby sa práve teraz, pred nami prvý raz rodili a formulovali. Avšak čo ako sympatický, ukáznený a perfektne zafixovaný predstaviteľov prejav upozorňuje predsa len na to, v čom sa rozchádza tvar a tónina Millerovej drámy najmä s tóninou Chudíkovho vyjadrenia. Nie je náhodné, že dramatik zadal prvé uvedenie diela práve Eliovi Kazanovi, jednému z formovateľov svetoznámej hereckej metódy Actors Studia, kde sa kladie vonkoncom jednoznačne dôraz na životne autentický, bezprostredne civilný prejav, úchvatne pravdivý a nedivadelne úprimný.“¹²⁴ Česká kritika, najmä vďaka druhému hostšovaniu s inscenáciou *Po Páde* v roku 1965, doslova „obrátila kartu“. Predstavenie bolo sprevádzané nečakanými ováciami odborníkov i publika, čo pre doma zneuznaného Chudíka znamenalo obrovské zadosťučinenie. Pohostinské vystúpenie v pražskom Národnom divadle bolo vnímané ako mimoriadna udalosť kultúrnej sezóny. Iný slovenský kritik, Milan Polák, bol pri tom a svoje svedectvo autenticky zaznamenal v denníku Pravda: „Millerova hra *Po páde* spôsobila v Prahe senzáciu už vtedy, keď sa zjavila v zostave zájazdového programu. Hra, o ktorej sa v divadelných kruhoch toľko hovorilo a písalo, nie je ešte dosiaľ na repertoári ani jedného pražského divadla. Tento nebývalý záujem sa prejavil jednak horúčkovitým zháňaním lístkov, obležaným divadlom pred predstavením a takým „nátreskom“ hľadiska, aké Tylovo divadlo (*dnešné Stavovské divadlo – pozn. aut.*) málokedy zažije. (...) Potlesk po skončení

¹²³ Z osobného archívu Ladislava Chudíka.

¹²⁴ Vrbka, Stanislav. Divadelná podoba Millerovej drámy *Po páde*. In: Večerník, 24.9.1965.

predstavenia mal takú intenzitu a tak dlho trval, že ani dlhoroční a pravidelní návštěvníci tohto divadla si vraj takýto úspech nepamätajú. (...) Cenné na Chudíkovom výkone bolo, že si práve pre záverečnú časť ušetril najviac síl a práve tu sa ukázal v tom najlepšom svetle.“¹²⁵ Česká divadelná kritička Alena Urbanová vo svojom príspevku v Kultúrnej tvorbe úplne vyvrátila názor Stanislava Vrbku: „Ke kázni myšlenky a tvaru nyní dospívá slovenské herectví ve svých nejlepších představitelích,“ pričom k stvárneniu postavy Quentina uviedla, že išlo o „skutečně veliký herecký výkon postavený na vzácné harmonii intelektu bez intelektuálnosti a citu bez přecitlivělosti.“¹²⁶ Na stránkach českých Literárných novin konštatoval Josef Träger, inak marxistický kritik, že zlatým klincom štvordňového vystúpenia Slovenského národného divadla bol najpozoruhodnejší herecký výkon Ladislava Chudíka: „Bude to patrně nejdelší part v celé dramatické literatuře, když ponechává protagonistu po dlouhé tři hodiny na jevišti skoro v nepřetržitém monologu a dialogu. Už obsáhnout paměti text a zvládnout napětí ustavičné pozornosti k akci na jevišti a současně k styku s obecnstvem vyvolává obdivné uznání. Tím větší, že tu umělec neupadne do monotónnosti a dovede stupňovat svou výpověď do dramatické účinnosti. Dramatik předpokládá virtuózní civilní herectví, běžné v jeho vlasti, kde k jeho vytříbení přispěl tak podstatným způsobem film. Záleží hned na vstupu, kdy Quentin se obrací k posluchači v hledišti, aby mu vyprávěl svůj osud. Nesmí to být divadelní výstup, nýbrž bezprostřední navázání kontaktu s divákem; Chudíkův Quentin má prostotu a věcnost muže, který se svěruje příteli. V tom se projevuje společný znak slovenských herců, že vytvářejí hrdinu z rodové mužnosti. Chudíkův Quentin přes všecku složitost, jakou ho obdařil autor, je jednolitý mužský charakter se všemi význačnými rysy mužské povahy. Má rozumovou uvážlivost, ne však racionalisticky chladnou, má důstojnost i citlivost, křehkost i voluntaristickou sílu, sebevládu i slabost pochyb, je to pořád živý člověk, ne autorské schéma. Mučivost zповědi má cudnost, její potřeba přesvědčuje vnitřním vypětím, jež se občas obrazí v tváři a přísném sevření úst. Jako by měl před sebou filmovou kameru, Chudíkův Quentin odměřuje každý odstín mimiky a každý posun, aby nikdy nepůsobil jinak než samozřejmostí chování a jednání. Ušlechtilost je tu zárukou opravdovosti všech přiznání i zjemnělého uměleckého citu. V tom zveřejňování tak soukromých zkušeností by vadil každý náznak hereckého exhibicionizmu i příliš vtíravé technické virtuozity, poněvadž pak by šlo o dráždivou hereckou etudu a nikoli o vyslovení niterných zápasů a

¹²⁵ Polák, Milan. Udalost' pražské kultúry. In: Pravda, 20.6.1965.

¹²⁶ Urbanová, Alena. Slovenští herci. In: Kulturní tvorba, 24.6.1965.

citových krizí. Chudíkův Quentin si uchovával stálou uměřenost jak v citovém, tak hereckém projevu a dodával tím hluboké vážnosti a závažnosti hrdinovým slovům.¹²⁷ Reprízu v Bratislave a potom aj druhé hostovanie v Prahe videl režisér Otomar Krejča.¹²⁸ Jeden z najrešpektovanejších českých dramatických umelcov druhej polovice 20. storočia; divadelník, ktorý mal ako jediný československý režisér skúsenosti s inscenovaním na západných európskych scénach, napísal o inscenácii *Po páde* do Divadelných novín: „Chudíka jsem viděl hrát tuto postavu asi půl roku po premiéře. Na představení jsem šel spíš ze společenských důvodů, těžko nesu v hledišti zklamání, tuto Millerovu hru nemám rád a představení nemělo v divadelních kruzích valnou pověst, snad i díky popremiérovému hodnocení. Viděl jsem předtím *Po páde* v Paříži, v režii Viscontiho. Hlediště bylo poloprázdné. Věděl jsem, že Miller své hry uvedené v Evropě pravidelně svěruje Viscontimu, že byl v Paříži na zkouškách, že v New Yorku tuto hru vlastně spoluinscenoval s E. Kazanem. Navzdory tomu jediným zážitkem z představení byl – herecký výkon. Hlavné role byly obsazeny hvězdami. Postavu Maggie hrála Girardotová. (...) V Bratislavě jsem viděl hru obráceně. Celý večer jsem sledoval člověka zasaženého nešťastným, těživým lidským problémem. Byl to jeho problém, tkvěl v něm hluboce, nejhluběji. Inteligentní, čestný a morální člověk se z něho vyznával ze všech svých sil, znovu a znovu v sobě mobilizoval vlny nejhlubší energie, aby poznal, porozuměl a mohl pomoci... Tento Quentin se nebránil, neomlouval, nevysvětloval (co patrně Millerův Quentin dělá, nevím), ale vášnivě hledal, ptal se, jak se zřejmě vždycky budou ptát lidé v nešťastném lidském světě. Chudíkovi, stejně jako Girardotové, se podařilo to nejprostší a nejtěžší, co po herci žádáme: vzali postavu za svou, nechali ji do sebe vstoupit..., slili se s ní, zůstali sami sebou, aby mohli být, obrazně existovat jako někdo jiný. Zdálo se mi, že vidím herectví, jenž nezáhí jenom za hranicemi Bratislavy, ale které patří na kteroukoli první evropskou scénu. Výkony velké francouzské herečky a slovenského herce rovnocenně stáli vedle sebe a dávali podnět k úvahám o tom, jakou hru to Miller vlastně napsal. Nikdy se to už nedovím, protože její dvě živé poloviny, pařížskou a bratislavskou, nelze spojit dohromady. Poněvadž jsem si nebyl jist, zda v Bratislavě nešlo o náhodný večer, tak jsem si šel zkontrolovat dojmy při pohostinném vystoupení SND v Praze. Byly shodné, bohatší o stín svátečního rozechvění, jenž se zmocňuje herců v cizím prostředí.

¹²⁷ Träger, Josef. K vyvrcholení divadelní sezóny. In: Literární noviny, 26.6.1965.

¹²⁸ Otomara Krejču na predstavení bratislavskej inscenácie *Po páde* vtedy sprevádzali Karel Kraus, dramaturg Divadla za branou a filmový režisér Radúz Činčera.

Nakonec pražská kritika byla podobného názoru a i rozsahem svých posudků si jakoby mimovolně zapolemizovala se svými slovenskými kolegy.¹²⁹ Krejča dokonce ako prvý použil na Chudíka prirovnanie „knieža herectva“. Pravdepodobne preto, že si prostredníctvom jeho výkonu overil vlastnú predstavu o hercovi, ktorú jeho dlhoročný spolupracovník, dramaturg Karel Kraus, definoval takto: „Herec, po němž (Krejča) touží a kterého nepřestává hledat, s nímž si vždy rozumí, má nejen nadání a profesionální schopnosti, ale sdílí s režisérem především onu zvláštní víru, že divadlo nabízí člověku-herci, aby žil na jevišti svůj vlastní život.“¹³⁰

V roku 1966 sa recipročne uskutočnil zájazd pražského Národního divadla do SND, ktorý tlač – ako už neraz – nazvala „kultúrnou záležitosťou číslo jedna v hlavnom meste Slovenska“.¹³¹ „Kaplička na Vltave“¹³² sa predstavila v troch večeroch – novátorskou inscenáciou hry bratov Čapkovicov *Zo života hmyzu* v réžii Miroslava Macháčka, rozsahom i významovo zhutneným naštudovaním Millerovej hry *Po páde* a najvyššie hodnotenou inscenáciou *Západ slnka* od Issaka Babela v pohostinskej réžii Evžena Sokolovského, v tom čase pôsobiaceho v Brne. Quentina v jedinej inscenácii tejto Millerovej hry na českých javiskách naštudoval v pražskom Národnom divadle práve Karel Höger.¹³³ Zásadnú odlišnosť bratislavskej a pražskej inscenácie *Po páde* videl divadelný kritik Vladimír Štefko takto: „Po páde, hra Artura Millera, priniesla v pražskom naštudovaní nový pohľad na predlohu. Kým v Bratislave režisér Haspra a všetci herci precízne hrali všetky repliky všetkých postáv v snahe zachytiť v inscenácii nielen vzťah a dimenziu Quentina a Maggie, pražskí režiséri V. Vejražka a K. Pech zredukovali hru na dialóg s pomyselným partnerom, dotýkajúci sa iba Quentina a Maggie. Kým v Bratislave vyšiel L. Chudíkovi Quentin v súhlase s autorom ako ospravedlnený, ako obeť situácií a mechanizmu života spoločnosti, K. Höger hral svojho hrdinu zmietajúceho sa v konflikte a spolu s režisérom nechali ho pred divákovými očami ako symptóm doby, ktorý zostáva kolísajúcim človekom a ktorý je opäť napriek svojmu úpornému hľadaniu cesty schopný spôsobiť ďalšie tragédie. Iným i sebe. Konflikt medzi citom, charakterom a tlakom spoločenského mechanizmu sa v pražskej inscenácii stal

¹²⁹ Krejča, Otomar. Stát s nimi na jevišti. In: Divadelní noviny, č. 14, 31.1.1968.

¹³⁰ Kraus, Karel. Divadelní poslání Otomary Krejčí. In: Karel Kraus – ve službách dramatu. Edice České divadlo, Praha : Divadelní ústav, 2001, s. 384.

¹³¹ Štefko, Vladimír. Tri predstavenia pražské. In: Hlas ľudu, 8.12.1966.

¹³² Ibidem.

¹³³ Premiéra českej inscenácie *Po pádu* v dvojréžii Vítězslava Vejražky a Karla Pecha sa uskutočnila v Tylovom divadle v novembri 1965. Postavu Maggie hrala Jana Hlaváčová.

omnoho zreteľnejší a vypuklejší. Výkony K. Högera a J. Hlaváčovej (Maggie) mali všetkých päť p.“¹³⁴ Recenzný ohlas Filmu a divadla potvrdil, že česká verzia inscenácie „sprehľadnila Quentinov príbeh a dala mu tempo aj rytmus.“¹³⁵ Zaznamenal tiež historicko-kultúrny aspekt hostovania českých divadelníkov na Slovensku, keď skonštatoval, že „bolo priam obrodeneckým zážitkom sedieť v nedeľu popoludní na druhom balkóne v SND a všímať si, ako chtivo si privlastňovala bratislavská mládež, privyknutá už aj na naše a zahraničné televízne hviezdy, pražských činoherných umelcov. Viac slovenského nadšenia pre české divadlo nemohlo byť ani v rokoch 1919 – 1920.“¹³⁶ Rudolf Mrlian si v tejto súvislosti neodpustil záverečnú poznámku na margo československej kultúrnej politiky, ktorou ukončil recenziu v Predvoji: „Nemohli by sme miesto častých úvah o vzťahoch a spolužití našich dvoch národov postarať sa radšej o prirodzené spoznávanie sa, o pravidelnú výmenu hodnôt, ktoré vznikajú v ich živote? Majú nám v tom prekážať administratívne alebo iné ťažkosti, keď je tu vôľa, chuť a potreba? Tí početní sklamaní diváci, ktorí postávali pred divadlom a nemohli sa dostať na predstavenia činohry pražského ND, sú toho najvýraznejším dôkazom.“¹³⁷

Bratislavská inscenácia *Po páde* sa vďaka úspechu v Prahe a možnosti diváckeho porovnania s „redukovanejšou“ pražskou inscenáciou stala doslova slovenským intelektuálnym divadelným hitom šesťdesiatych rokov minulého storočia a na javisku DPOH dosiahla úctyhodnú stovku repríz. Na tento fenomén si spomína aj Martin Huba: „*Po páde* bolo kultové predstavenie, na ktoré chodili diváci aj niekoľkokrát. K pamätným patrilo práve spomínaný zájazd do Prahy, kde sa hovorilo, že medzi českými hercami nie je ani jeden, ktorý by sa takto dokázal Quentina zhostiť. Jeho herecké poňatie bolo v niečom veľmi zvláštne, pretože pán Chudík síce vládol reálnym tónom, ale patrilo ku generácii, ktorá iba veľmi jemne narábala s prítomnosťou osobnej skúsenosti pri modelovaní hereckej kreácie. Nebolo to vtedy v móde, a práve týmto sa odlišovala naša generácia združená okolo Divadla na korze, pretože my sme osobnú skúsenosť naopak považovali za hlavný stavebný materiál, či dokonca za naše hlavné právo vôbec sa na javisku ocitnúť. Samozrejme, že vtedy nešlo o oficiálny názor. Na rozdiel od dneška, kedy sa vklad osobnej skúsenosti do hereckej tvorby vyžaduje prakticky vo všetkých hereckých školách po celom svete – ako v divadle, tak vo

¹³⁴ Štefko, Vladimír. Tri predstavenia pražské. In: Hlas ľudu, 8.12.1966.

¹³⁵ Fad. Film a divadlo, č. 1, 1967.

¹³⁶ Ibidem.

¹³⁷ Mrlian, Rudolf. Nad umením pražských hercov. In: Predvoj, 15.7.1966.

filme. Preto s osobnou skúsenosťou v tom čase šetril aj pán Chudík. Napriek tomu som v tejto postave pocítil jeho snahu o prelínanie osobnej skúsenosti s príbehom Millerovho dramatického hrdinu. Možno som aj ja práve na tomto predstavení pochopil, čo to tá osobná skúsenosť v hereckej postave znamená.¹³⁸ Akiste aj s ohľadom na triumfálny úspech Chudíkovho Quentina práve v Prahe mu v roku 1965 udelili v tej dobe významné oficiálne ocenenie – titul zaslúžilý umelec.

Chudíkovo herectvo je chudíkovské tým, že v ňom dokáže byť empatickým pozorovateľom i vecným komentátorom. Je výsledkom kritického prehodnotenia oboch základných hereckých metód – Stanislavského prežívania i Brechtovho predstavovania – ktoré praktizuje dialekticky. A komplementárne. S dôrazom na intelekt zároveň hľadá citové vyváženie postavy. Hĺbka jeho herectva spočíva v emotívnosti podloženej rozumovou úvahou. Preto je racionálne odôvodnené, ale aj psychologicky presvedčivé. A konkrétne. Chudík je majstrom intelektuálneho rozboru a spracovania textu do najskrytejších významov, ktoré sa snaží konkretizovať na báze empirie. Formálne, namiesto rozpriahnutých teatrálnych gest, inklinuje skôr k jemnejším a logicky zdôvodneným detailom, nuansám. Ako prvý herec svojej generácie síce vedel uplatniť brechtovský odcudzovací efekt, avšak nikdy sa neodcudzil postave, ktorú stvárňoval. Ak sa Chudík od svojich začiatkov vyčleňoval reálnym prejavom, podmieneným logickým výkladom postavy a umocneným prirodzenou moduláciou hlasu, vedome i nevedome sa vnútorne stotožňoval s českým civilným herectvom. Ak bol v Čechách podľa dobovej mienky „prvým hercom neromantického, civilného štýlu“¹³⁹ Karel Vávra¹⁴⁰, na Slovensku to bol, pochopiteľne oveľa neskôr, Ladislav Chudík, keď sa prirodzene inšpiroval až svojím českým súčasníkom Karlom Högerom, ku ktorému bol aj prirovnávaný. Podľa slov Karla Čapka v pozícii divadelného recenzenta Vávrova „hra byla skoupá a rezervovaná..., ale s jedinečným vycizelovaním každé pointy, s

¹³⁸ Krénová, Ľubica. Ladislav Chudík. Bratislava : Divadelný ústav a Slovart, 2009, s. 151-153.

¹³⁹ Čapek, Karel. Divadelníkem proti své vůli, Praha : Melantrich, 1968, s. 253.

¹⁴⁰ Karel Vávra (1884 – 1931) pochádzal zo starého zámožného vlasteneckého rodu mlynárov, ale aj niekoľkých generácií divadelníkov Vávrovcov (generácia súrodencov – operný spevák Antonín, herec Václav, herec Jan a generácia ich synovcov – herec a režisér Karel, operný spevák Jan Hilbert). Jediný z nich nepôsobil v Národnom divadle, iba v ňom hosťoval – práve v O’Neillových *Podivných hrách* (dr. Darrell) v réžii K. H. Hilara. Karel Vávra predstavoval typického európskeho herca z prelomu 19. a 20. storočia, ktorý po štúdiách v Berlíne pôsobil v divadlách v Poznani, Flensburgu, Hannoveri, Amsterdame. V berlínskom divadle Meinhardta a Bernauera, kde hral aj so slávnou Irenou Trieschovou, sa osobne zoznámil s hercom, režisérom a dramatikom Frankom Wedekindom. Práve v jeho a v Ibsenových hrách vrcholil Vávrov civilný realizmus. V Prahe pôsobil v Divadle na Vinohradech (vtedy Městské divadlo na Královských Vinohradech).

dokonalým, byť zcela nenápadným akcentováním každé nuance.“¹⁴¹ Bol prototypom moderného dramatického umelca, ktorý vo svojej hereckej tvorbe prezentoval vlastný názor na súčasnosť. Pomyselnou stretávacou plochou oboch hercov by zrejme bola moderná americká dráma, ktorá kládla dôraz na vecný prejav a vyžadovala civilné herectvo s takpovediac „vypnutou“ mimikou a úsporným gestom. Vávra viacnásobne exceloval v hrách Eugena O’Neilla, Chudík v hrách Arthura Millera. Všeobecne však išlo o diametrálne odlišné herecké typy i osudy. U Vávru prevažovali negatívne postavy, za ktoré síce získaval uznanie kritiky, ale rozhodne sa netešil popularite širokého obecnstva. Bol exkluzívnym umelcom, ale nikdy nie miláčikom publika. Nebol to slávny pohreb, ani spoločenská udalosť, konštatoval v nekrológu Karel Čapek.¹⁴² Ladislav Chudík sa vnútorne najviac hlásil ku Karlovi Högerovi nielen pre spontánnu inklináciu k formálne civilnému herectvu, ale aj pre ľudskú nasýtenosť jeho herectva. Napokon, bolo to vzájomné. Karel Höger si celkovo považoval slovenských kolegov a Chudíkovi na danú tému napísal: „Můj názor na umění českých a slovenských herců znáte. Nepodceňuji naše kolegy, ani Vám nelichotím, říkám jen, že se mi slovenské herectví líbí. Ve Vašem divadle je var, vášnivost, spontánnost, u nás spíš dominuje vypočítavá rafinovanost a zjemněnost, která je až akademicky nudná.“¹⁴³ O dekádu neskôr, práve v súvislosti s Quentinom, mu napísal svoje priznanie i vyznanie: „Milý Laco, Ty jsi hrál v Praze první Quentina v *Po pádu* a tenkrát mě Tvůj výkon tak okouznil, že jsem z té role dostal strach a popravdě se mi také nepodařilo být tak přirozený, zdánlivě klidný, ale sugestivní, hluboce lidský jako Ty. A kdykoliv Tě vidím v televizi, vždycky Ti Tvou hereckou velkorysost upřímně závidím. Tvůj Karel.“¹⁴⁴

Ak by sme sa pokúsili prirovnať Chudíkovo herectvo k českej hereckej škole, či rôznym školám, ktoré sa vo vývoji po Eduardovi Vojanovi spravidla spájajú s konkrétnou režisérskou osobnosťou, najbližšie by zrejme splýval s teóriou i praxou, ktoré svojho času uplatňoval tandem Karel Kraus ako dramaturg a Otomar Krejča ako režisér. Presadzovali osobnostný typ herectva, ktorý je podmienený vzťahom herca a postavy a ktorý vylučuje sebastrednú hru herca. Herectvo Krejčových hercov, medzi ktorých istý čas v pražskom Národnom divadle patrila aj Karel Höger, podmieňuje určitá rovnováha, vďaka ktorej si herec udržuje „dôležitou distanciu medzi sebou a postavou, ktorou nelze příliš zvětšovat až k suverénnímu

¹⁴¹ Čapek, Karel. Divadelníkem proti své vůli, Praha : Horizont, 1968, s. 253.

¹⁴² Čapek, Karel. Smrt Karla Vávry. In: Ratolest a vavřík, Praha : Dilia, 1970, 126-7.

¹⁴³ Z osobného archívu Ladislava Chudíka.

¹⁴⁴ Ibidem.

komediantství, při kterém se staví na obdiv sám herec, ani ji rušit a usilovat o „romantickou“ identifikaci s postavou jako náhodné „spříznění duší“.¹⁴⁵

Ďalšími „paralelnými“ inscenáciami, ktoré patrili k pozoruhodnostiam na československej divadelnej scéne konca šesťdesiatych rokov, boli slovenské a české naštudovania Pirandellovho *Henricha IV.* Nie iba dôvera, ale suverénne presvedčenie o viacstrunnom charakterotvornom herectve Chudíka, viedla kmeňového režiséra SND Petra Mikulíka k zdanlivo riskantným, ale neomylným režiséorským rozhodnutiam, čím od inscenácie k inscenácii rušil všetky predsudky mnohých dramaturgov a ostatných kolegov režisérov, že Ladislav Chudík ako pozitívne uvažujúci a konajúci homo typus nie je hercom predurčeným pre záporné, notabene komické či tragikomické postavy. Vzácnym príkladom jeho neošúchaného, alebo inak povedané nezjednodušeného prístupu v obsadzovaní, bolo rozhodnutie zveriť tragikomický part Henricha IV. v inscenácii rovnomennej Pirandellovej komédie v roku 1970 práve Chudíkovi. Vo svete divadelného umenia sa generačne dedí nepísané pravidlo, že s Pirandellovým Henrichom IV. je to obdobné, ako s Čechovovou Ranevskou z *Višňového sadu*. Iba vtedy môžu divadlá zaradiť tieto tituly do repertoáru, ak majú pre hlavné postavy výnimočných predstaviteľov. S divadelným výskytom Ranevských je to optimistickejšie než s výskytom Henrichov IV.¹⁴⁶ A to preto, že hra i postava Henricha IV. sú od svojho vzniku divadelným hlavolamom. K prečítaniu hry a dešifrovaniu titulnej postavy musia profesionálne i ľudsky dozrieť potenciálny režisér i herec. Ladislav Chudík prvýkrát v histórii slovenského profesionálneho divadla stvárnil Henricha IV. tri roky po českom hercovi Milošovi Kopeckom, v čase, keď ešte netušili, že o niekoľko rokov budú úzko herecky spolupracovať pri nakrúcaní televízneho seriálu *Nemocnice na kraji města*. Dovtedy skôr komikovi Kopeckému až v jeho štyridsiatich piatich rokoch zverili „vážnu“ tragikomickú rolu a Chudíkovi, ktorého vnímali prevažne ako tragéda, zasa po prvý raz pripadla veľká „klaunská“ úloha. Možno práve neľahko rozlúštiteľná herecká tajnička zámerne rozdvojenej osobnosti bola neskôr spojnicou ich vzájomného hlbokého ľudského porozumenia. Obaja herci mali v čase štúdia postavy približne rovnaký vek. Luigi Pirandello, považovaný za

¹⁴⁵ Hyvnar, Jan. Herec v Krejčově uměleckém divadle. In: O českém dramatickém herectví 20. století. Edice Disk AMU, Praha : Kant, 2008, s. 194.

¹⁴⁶ Výskyt Pirandellových Henrichov IV. býva zriedkavý vo všeobecnosti. V českom divadle poslužia dva príklady vydareného i nevydareného režijno-hereckého uchopenia predlohy. V roku 1926 stvárnil v pražskom Národnom divadle titulnú postavu Václav Vydra v neveľmi presvedčivej inscenácii režiséra Vojta Nováka. Naopak, Henrich IV. Miloša Kopeckého v réžii Václava Hudečka z roku 1967, teda po vyše štyridsiatich rokoch (!), v pražskom Divadle na Vinohradoch sa stal inscenačnou udalosťou sezóny. V histórii Činohry SND sa *Henrich IV.* inscenoval iba raz, a to v stvárnení Ladislavom Chudíkom.

myšlienkového giganta modernej drámy, ako prvý v divadle 20. storočia priniesol na javisko dvojité filozofickú podobu človeka, o ktorom tvrdil, že nie je tým, čím je, ale tým, čím sa zdá byť. Renomovaný anglický divadelný teoretik a shakespearológ John Louis Styan práve na tejto hre demonštroval teóriu „divadla zrkadla“, s ktorou sa stotožnil aj filozof a dramatik Pirandello. „Keď človek žije, žije a nevidí sa. Nastavte mu teda zrkadlo, aby sa uvidel vo svojej životnej činnosti a v moci svojich vášní!“¹⁴⁷ Henrich IV. je psychicky náročný, ale herecky efektívny part: neurotik, blázon, manipulátor. Vladár, cisár, šľachtic. Titan, filozof, romantik. Moderný civilný človek, okradnutý o časť svojho života. Ohnisko kriminálneho príbehu. Postava Pirandellovho Henricha IV. je pre každého herca už nikdy viac nezopakujúcou sa výzvou i danajším darom zároveň. Nesie v sebe svár dvoch tvárí, pólov, kontrastných masiek – svár ostro proti sebe stojacej fikcie a reality, a tiež tému maskovania a demaskovania ľudskej dvojtvárnosti. Hra analytickou dramatickou technikou a optikou tragikomiky rozkrýva súboj vnútornej autenticity a životnej masky jedinca. Nonkonformný hrdina Henrich žije obklopený honosnou „nabubrelosťou“ strednej spoločenskej vrstvy, ktorú vnútorne neprijíma, a preto ho okolie považuje za „blázna“. Okrem toho na maškarnom plese spadne z koňa a následkom otrasu mozgu sa začne stotožňovať s postavou nemeckého cisára Henricha IV., ktorého na plese predstavoval. Hoci z utkvetej fikcie precitne, v role blázna zostane aj naďalej, až sa mu vlastnou rafinovanou hrou podarí demaskovať pokrivené charaktery ľudí. Konflikt s grófom Belcredim (v inscenácii ho stvárnil Ctibor Filčík), vzťahom Henrichovej bývalej milenky, vyústí do vraždy Belcrediho. Vrah považovaný za šialenca sa tak síce vyhne trestu, avšak navždy zostane „bláznom“.

Renomovaný slovenský dramaturg a režisér Martin Porubjak mal odjakživa „šiesty zmysel“ objaviť v hercovi dosiaľ nikým nevidené a nepoznané a zároveň takýto tvorivo-herecký posun aj definovať. Podarilo sa mu to aj v prípade hodnotenia Chudíkovej „vybočujúcej“ hereckej postavy Pirandellovho Henricha IV., a to v rámci rozsiahlej štúdie *Na okraj krátkej histórie Malej scény SND* v odbornom periodiku Slovenské divadlo: „Ladislav Chudík dostal v postave Henricha IV. jedinečnú hereckú príležitosť: stelesniť človeka, ktorý len v oáze predstieraného šialenstva môže dosiahnuť slobodu. Táto paradoxná situácia sa v svetovej dráme neraz zobrazuje; dramatickí hrdinovia, ktorí zvolili šialenstvo, len aby dosiahli slobodu, patria k tým najvdáčačnejším, no i najťažším hereckým úlohám. Herec musí rozlíšiť niekoľko jemne odtienených variácií dramatickej postavy: chvíle „normálne“, chvíle šialenstva,

¹⁴⁷ Styan, John Louis. Černá komedie. Orbis : Praha, 1967.

predstieraného šialenstva, chvíle v šialenstve predstieranej „normálnosti“ a podobne. Priznám sa, že som šiel na *Henricha IV.* voči Chudíkovmu výkonu vopred skepticky zaujatý: nijako sa mi nestotožňovala ustálená predstava o Chudíkovom hereckom prejave s postavou tragického šaša Henricha IV. Chudíka som považoval za herca racionálneho, úzkostlivo dodržiavajúceho logiku gestického a mimického prejavu, precízne intonujúceho (čo nikdy nezahodí, ale jednoznačne zdôrazní pointu replík), považoval som ho za herca, ktorý vie perfektne vysloviť dramatický obsah postavy, no menej ho už vie stelesniť. A zrazu som na javisku Malej scény videl herca, ktorý síce nestratil všetky svoje typické cnosti, nie, zachoval si ich, no v Henrichovi IV. prekonal isté obmedzenia týchto svojich tradičných cností, obohatil ich o klaunskú fantáziu – a čo je dôležitejšie: nebola to len klaunéria intelektu, bolo to ozajstné herecké klaunstvo, šašovstvo blázna, s typickými neočakávanými, iracionálnymi reakciami; no zasa nie šašovstvo nespútané a živelné, ale také, čo sa predsa len kontroluje a svojím šašovstvom nezhadzuje seba, lež sa ním vysmieva tým druhým – robí zo seba blázna, hrá blázna, aby demaskoval ozajstné bláznovstvo ostatných „normálnych“. Tragické klaunstvo Henricha IV. Chudík tentoraz nevyslovil, ale stelesnil. Fyzický prejav hrá v tomto jeho výkone takú úlohu, akú hádam nikdy predtým – je v ňom zobrazené napätie medzi tragickým a komickým, je v ňom stelesnená paradoxnosť ľudskej existencie Henricha IV. Chudíkov Henrich IV. dokumentuje, čo všetko môže pre herca znamenať stretnutie s veľkou tragikomickou drámou XX. storočia.“¹⁴⁸ Ďalší z recenzentov, Vladimír Štefko pridáva: „Chudíkov majstrovsky hraný Henrich sa dobrovoľne vyčleňuje zo spoločnosti, pretože spoznal, že v nej žiť nemôže. (...) Ladislav Chudík nehrá realistického šialenca, on iba predstiera, skvele predstiera šialeného, ktorý je normálnejší než celé jeho okolie, a to v zmysle filozofickej dimenzie hry, v rámci ktorej sa autor snaží vyhraniť pojmy spoločenskej normálnosti a nenormálnosti, respektíve vzájomne relativizovať ich obsahy.“¹⁴⁹ Štefko sa zmieňuje aj o pražskej inscenácii slávnej „komédie mravov“ v Divadle na Vinohradoch s Milošom Kopeckým, ktorá bola podľa jeho mienky „pochmúrna a drsná“, zatiaľ čo „Mikulík sa nebál humoru, lebo dokázal odhadnúť, že kontrast veselosti i situačnej komiky k vážnosti témy môže pôsobiť iba blahodarne na intenzitu inscenačného účinku.“¹⁵⁰

¹⁴⁸ Porubjak, Martin. Na okraj krátkej histórie Malej scény SND. In: Slovenské divadlo, 1971, č. 3, s. 358-361.

¹⁴⁹ Štefko, Vladimír. Henrich IV. má pravdu? In: Svedectvá o divadle. Bratislava : Dilema, 2001, s. 165-166.

¹⁵⁰ Ibidem.

Divadelná sezóna 1970 /1971 sa niesla v znamení priamej československej spolupráce. Zosobnený pojem českého divadla a filmu Jan Kačer, vtedy režisér Činoherného klubu v Prahe, si pre pohostinskú réžiu v SND zvolil základné dielo Brechtovho epického divadla, dramatickú kroniku *Matka Guráž a jej deti*. Inscenácia sa zapísala do dejín Činohry Slovenského národného divadla veľkými písmenami. Avšak historický okamih, aj pre Ladislava Chudíka v role Poľného kuráta, spôsobila číra náhoda. Ten istý titul režíroval Kačer iba pol roka pred bratislavskou premiérou v pražskom Národnom divadle. Do hlavnej úlohy Matky Guráž obsadil prvú dámu „zlatej kapličky“ Danu Medřickú. Socialistická kritika označila Kačerovu inscenáciu za pravičiarsku a oportunistickú, a to sa ešte ani nepísala rok definitívneho začiatku takzvanej normalizácie 1972. Dnes môžeme konštatovať, že nielen pre negatívny punc inscenácie, ale aj pre výnimočné obsadenie titulnej úlohy išlo o vynikajúce a pamätné divadelné dielo. Sám režisér naň spomína s pietou: „Šťěstěna sedá vždycky na velké hromadu. Prý i neštěstí. Bylo to štěstí, že jsem dostal velkorysou nabídku režírovat v Národním. Ať si říká kdo chce co chce, vždycky to byla pocta a čest, a pro mladého režiséra i velká příležitost. Po různých úradách se mi podařilo prosadit Brechtovu *Matku Kuráž*. S podmínkou, že Kuráží bude Medřická. Vedení divadla chybně předpokládalo, že dílo Brechta, který byl salónní komunista, a navíc protiválečná hra, vzbudí v normalizační atmosféře pochvalu vrchnosti, a nakonec potřebovali roli pro Danu a domnívali se, že se touhle protiválečnou rolí vlastně trochu omočí a udobří ty nahoře... Byla dobrá máma... Skvělá herečka a skvělá máma, věděla o Kuráží víc, než je možné popsat. Věřil jsem, že v ní narůstá role, která přeroste rozměry divadla... Druhý den nařídil ředitel divadla provést 70 škrtů. – Ale už bylo pozdě. Repliky se škrtnout daly, ale smysl díla ne. Matka Kuráž se stala mým největším triumfem a zároveň na dlouhá léta – mým neštěstím. Vyhodili mě z divadla...“¹⁵¹ Kontext doteraz uvedených súvislostí završuje zaujímavý fakt, že rolu Poľného kuráta hral v pražskej inscenácii Karel Höger. Šťastím pre Jana Kačera bolo, že si ho vzápätí uctili na Slovensku. Šťastím pre hercov, že si zvolil ten istý titul a opäť šťastím pre súbor – avšak nešťastím hlavnej predstaviteľky v bratislavskej inscenácii Evy Kristínovej, ktorá niekoľko dní pred premiérou ochorela – bolo to, že na premiérové predstavenie nastúpila Dana Medřická! Režisér a herci v dôsledku nečakanej nemoci Kristínovej stratili niekoľko dní, Medřická stihla iba tri generálne skúšky. Májové horúčavy, ktoré práve prekonávali svoj dovedajší rekord, rozhorúčenému predpremiérovému napätiu nepridávali. Telami hercov

¹⁵¹ Kačer, Jan. Jedu k mámě. Praha : Eminent, 2003, s. 171-178.

počas premiéry napriek tomu prechádzal mráz z nadmerného vzrušenia a veľkoleposti zážitku. O grandióznom záskoku Dany Medřickej sa Ladislav Chudík zmieňuje aj v záznamníku: „Juraj Slezáček, jeden z najsolídnejších chlapcov svojej generácie, vravel: ‚To je pre mňa taký zážitok, že naň nezabudnem do smrti. Ešte som nič podobné nezažil. Viete, ja neprajem Eve Kristínovej nič zlé, ale som rád, že jej ochorenie mi sprostredkovalo tento zážitok. ‘ Bol vzrušený do bledej farby na tvári a opakoval, že tento zážitok nedá za nič.(...) Všetkým nám na javisku poriadne otriaslo istoty a pekne hlboko siahlo do svedomia. (...) Pani Medřická udáva tón. Provokuje nás, strháva, núti konať, myslieť, núti počúvať!!! (...) Ale ja nemám pocit partnerstva, preto mi telom prešiel mráz, keď som si uvedomil, že o pár hodín sa budem znova pokúšať jej aspoň na úrovni nahrávať. (...) Jej postava má stavbu, klenbu a pre nás na javisku nemá chvíle, kedy by sme si ju mohli pohodlne vypnúť. Ona má „ťah“, má „guráž“. (...) Bola radosť skúšať s Kačerom. Vytrvalý, nevtieravý, tolerantný, taktný, trpezlivý, pokojný a tichý, až ‚hlučne‘ tichý. (...) Viacerí hovorili o strhujúcom predstavení, mnohým sa páčilo, podaktorí úprimne stískali ruky. Aj kolegovia. (...) No, počúvať český text, iné šlágvorty, keď sme ešte nemali zafixované tie naše, darmo, bolo to vyčerpávajúce....“¹⁵²

Ďalší z pamätných zájazdov SND do Prahy do vtedajšieho Tylovho divadla sa uskutočnil na jar 1973 s tromi inscenáciami. Chudík hral v dvoch z nich – Dona Fernanda v *Cidovi* a Generála v *Prvom dni karnevalu*. Česká divadelná obec ako obvykle napäto sledovala sviatok slovenského divadla v hlavnom meste Československa. „Patnáctý zájezd Slovenského národního divadla do Prahy, který se uskutečnil opět po třech letech, zaznamenal to, co už víme mnoho let: že slovenská činohra má vysokou úroveň, že její inscenace hledají moderní, živý, jejímu naturelu odpovídající tvar. Je to vždy setkání s umělci, kteří nesetrvávají na dosaženém, ale kteří sondují odlišný přístup a nový úhel pohledu...“¹⁵³ V podobnom duchu sa o umení slovenských hercov písalo predtým i potom, ale sám Ladislav Chudík pociťuje najvyššie ohodnotenie a zadosťučinenie za vlastné vynaložené úsilie na divadelných doskách – a predvedené na českých javiskách – v akomsi oblúku medzi dvoma zlomovými bodmi, ktoré sú vymedzené rokmi 1965, teda pri príležitosti druhého hostovania inscenácie *Po páde*, a 1996, pri príležitosti uvedenia *Višňového sadu*, o čom budeme podrobnejšie hovoriť v závere tejto podkapitoly.

¹⁵² Z osobného archívu Ladislava Chudíka.

¹⁵³ (mik). Potlesk slovenským hercům. In: Lidová demokracie, 28.3.1973.

Ešte väčšmi než hrať v Shakespearových hrách priťahovala Ladislava Chudíka – úplne odmlada – predstava vypracovať sa na čechovovského herca. Zadosťučinenie mu prinieslo, keď sa pri prvom stretnutí s Čechovom mohol zároveň pohostinsky vrátiť na Novú scénu, ktorú spoluzakladal a kde strávil päť plodných rokov hereckého života. V roku 1971 ho vtedy kmeňový režisér Miloš Pietor prizval do inscenácie *Čajky*, aby vytvoril postavu spisovateľa Trigorina. Práve tu sa začalo intenzívne pracovné obdobie herca s režisérom, aj keď sa Chudík blížil už k šesťdesiatke. Bol preňho hercom širokej typovej i výrazovej škály, hoci v každej role zostával predovšetkým Chudíkom. Bol preňho hercom, ktorý dokázal obdať postavu konkrétnym poznaním vychádzajúc zo samého seba. (Totožné ponímanie Chudíka akosi logicky prebral Pietorov študent a zároveň najvýraznejší pietorovský herec Martin Huba, keď začal režírovať.) Ťažiskom režisérskeho sna Miloša Pietora bolo najmä inscenovanie dramatickej spisby Shakespeara a Čechova a v centre jeho výsledného režijného rukopisu stál herec.¹⁵⁴ Herec – nositeľ budúcej hereckej postavy s dôrazom na jej presne vybudovaný charakter a psychologicky podmienenú individualizáciu. Pietor bol hereckým režisérom a byť „jeho“ hercom znamenalo určitý honor. Ak Pietor aspoň čiastočne umožnil Chudíkovi naplniť svoj sen byť čechovovským hercom prostredníctvom Trigorina v *Čajke* (1976), Huba prevzal po Pietorovi štafetu, keď Ladislava Chudíka, aj keď až o dvadsať rokov neskôr, obsadil do úlohy Gajeva vo *Višňovom sade* (1995). S Trigorinom nemal to šťastie predstaviť sa pražskému publiku, ako Gajev vo *Višňovom sade* naopak slávil úspechy nielen v Prahe, ale aj v Plzni na medzinárodnom divadelnom festivale – obojmu venujeme väčší priestor takisto až na konci podkapitoly.

Vďaka Milošovi Pietorovi prehĺbilo Chudíkovo „prehrávanie sa“ do postáv v zrelom hereckom veku práve účinkovanie v niekoľkých Shakespearových hrách. Neboli to síce hlavné roly, ale opäť „svojbytné tóny druhých huslí“ v inscenáciách *Richard II.*, *Henrich IV.* a *Richard III.* Na inscenácii *Richard II.* (1980) s režisérom Pietorom dramaturgicky spolupracoval shakespearológ i prekladateľ Shakespeara Milan Lukeš. Chudíkov prínos do *Richarda II.* pregnantne vystihol aj jeden z hodnotiteľov inscenácie: „Spomedzi množstva väčšinou menších postáv žiada sa mi vyzdvihnúť výkon Ladislava Chudíka v postave Edmunda, vojvodu z Yorku. Vo svojej hereckej skúsenosti, dozretosti, dorástol k vrcholu, na ktorom sa pohybuje veľmi bezpečne, opierajúc sa o intelektuálny prístup. Neunikne mu ani

¹⁵⁴ Miloš Pietor ako prvý na Slovensku inscenoval Čechovovu *Čajku* a *Platonova* a zo Shakespeara *Richarda II.* a dva diely z *Henricha IV.* ako jeden celok.

jedna veta, ani jediné gesto, či mimický prejav, aby sa za nimi neobjavila presná myšlienková formulácia, a to rovnako v hlbokom vlastnom význame, ako aj pri odkrývaní spoločných a súvisiacich vzťahov. (...) Naozaj príkladný, pôsobivý, umelecky náročný výkon.“¹⁵⁵ Chudíkov Edmund, vojvoda z Yorku, je opäť ukážkou malej veľkej roly, ktorá výsledným hereckým významom presahuje jej literárny rozsah: monolitnosť a druhoradosť figúry ustupuje gesticko-mimickej rozmanitosti v intenciách logického i metaforického rozkrývania zmyslu hovoreného. Básnikom vymedzený priestor presiahli hereckým prínosom aj spoločné výstupy Edmunda s Johnom z Gauntu, čiže L. Chudíka s Mikulášom Hubom. Kritika po uvedení *Richarda II.* v réžii Miloša Pietora a v dramaturgii Milana Lukeša skonštatovala, že inscenácia dokázala, že „obavy o stúpajúcu kvalitu nášho vrcholného činoherného telesa v SND... sú zbytočné“¹⁵⁶. Môžeme povedať, že Pietor vďaka presvedčivej spolupráci s vtedy najviac rešpektovaným českým odborníkom na Shakespeara, získal odvahu pustiť sa do ďalších Shakespearových hier, hoci už bez jeho priamej supervízie. V roku 1984, presne uprostred dekády, kedy nielen v profesionálnom živote Ladislava Chudíka, ale aj v histórii dnes už vyše deväťdesiatročného SND dominovalo režisérské dielo Miloša Pietora, stvárnil šesťdesiatročný Chudík v jeho réžii, v súlade so vzácnym ľudským typom herca, rolu kráľa Henricha IV. Shakespeare sa v rovnomennej historickej tragédii vracia do dejín anglických vládcov. Príbeh kráľa Henricha IV., jeho syna princa Henricha IV. a jeho vtipného, zhýralého a vypočítavého „učiteľa“ rytiera Jána Falstaffa, sa odvíja v dvoch svojbytných častiach, ktoré sú súčasťou Shakespearovej tetralógie – „Henrichiády“. Pretože druhej časti chýba dramatickosť prvej a ani sa nikdy nestala pre inscenátorov rovnako vyhľadávanou, vznikla v dvadsiatych rokoch 20. storočia nová inscenačná tradícia, ktorá spočíva v spojení oboch častí do jedného dramatického celku. Aj slovenskí inscenátori upravili dvojdielnu hru do podoby trojhodinového predstavenia, v ktorom sú postavy troch kľúčových hrdinov optimálnejšie vyvážené. Ako hlavnú, komorne nazeranú tému, si tvorcovia zvolili formovanie a prerod pekného a veselého princa na hrdinu pod „dvojsečným“ dohľadom, na jednej strane patricijského otca, na druhej strane plebejského Falstaffa. V Pietorovej inscenácii bol Ladislav Chudík kráľom a Dušan Jamrich princom. Postavu Falstaffa, živelného i živočíšneho zbabelca, nezmazateľne stvárnil Leopold Haverl. Slovenskú premiéru *Henricha IV.* v réžii Miloša Pietora tentoraz recenzoval český shakespearológ Milan Lukeš. Inscenačnú koncepciu

¹⁵⁵ Mrlian, Rudolf. Umelecký obraz zápasu o moc. In: Pravda, 8.7.1980.

¹⁵⁶ Ibidem.

ocenil: „V závěrečné scéně významově vrcholí Pietorova inscenace, která herecky stojí na výkonu Jamrichově, Chudíkově a Haverlově. Jamrich v průběhu výstavby svého hrdiny živí u diváka dojem zdrženlivé obojakosti...“¹⁵⁷ a dále rozviedol, že vedľa extrovertného výkonu Leopolda Haverla „vyniká Chudíkův Jindřich IV. jako introvert, vnitřně nesvobodný a z tohoto pocitu ztrápený, stále podrážděný a nervózní a stupňující hlas do křiku.“¹⁵⁸

V záujme objektivity uvedme aspoň jeden príklad Chudíkovej postavy s rozporuplným hereckým výkonom, hoci v zrelom hereckom období. Ak zostaneme v rade historických postáv a v tom istom časovom úseku prvej polovice osemdesiatych rokov, a dokonca v období spolupráce s režisérom M. Pietorom – iba rok pred *Henrichom IV.* bol L. Chudík práve ním obsadený do roly Fridricha Wiliama v inscenácii H. von Kleistovej drámy *Princ Fridrich Homburský* (1983). Chudíkovým partnerom, princom Fridrichom bol opäť D. Jamrich. Slovenský teatrológ Miloš Mistrík prijal inscenáciu s určitými výhradami, vrátane hereckých kreácií: „Ak Jamrichov princ nie je romantickým titanom, tak Chudíkov kurfirst nie je despotickým prúšiacym vládcom... Preduchovnený výraz, rozvážny prednes, ktorý nedokáže byť razantný, vznášavý pohyb po scéne nepomáhajú vyhranenejšej interpretácii postavy kurfirsta... Črty chudíkovského herectva sú každému dobre známe, tento herec si nimi získal všeobecné sympatie a mnohé pocty. Sme však toho názoru, že by preňho nemalo byť problémom zvládnuť technicky aj úlohy, ktoré sa rozchádzajú s jeho naturelom. Konkrétne v tejto postave by stačilo pritvrdiť krok, posadiť hlas v niektorých momentoch do nepríjemných polôh pre ucho, prípadne sa oprieť o nejaké symptomatické gesto, mimovoľne vyjavujúce bezcitnú náturu kurfirstva, a divák by si odnášal plnohodnotnejší dojem.“¹⁵⁹ Vladimír Štefko rovnako potvrdzuje, že hereckej postave kurfirsta braniborského chýbali „plastickejšie podoby lišiactva, falše...“¹⁶⁰

Rok 1983 bol v mene prehlbovania československej kultúrnej vzájomnosti oficiálne vyhlásený ako Rok českého divadla. Slávnostne sa tak udialo 17. januára na spoločnom zasadnutí národných zväzov dramatických umelcov a v znamení 35. výročia víťazstva pracujúceho ľudu nad reakciou vo februári 1948. Rok českého divadla sa zároveň stal vhodnou manifestáciou výsledkov kultúrnej politiky strany a socialistického štátu. Denná tlač pri tejto príležitosti pripomínala: „Významným prejavom této jednoty je také mimořádně

¹⁵⁷ Lukeš, Milan. SND – po Richardovi Jindřich. In: Scéna, 21.1.1985.

¹⁵⁸ Ibidem.

¹⁵⁹ Mistrík, Miloš. Hľadanie programu. In: Pravda, 18.3.1983.

¹⁶⁰ Štefko, Vladimír. Obžalovanie a oslobodenie A. F. Homburského. In Nové slovo, 12.5.1983.

důležitá a závažná úloha českých umělců při formování slovenského profesionálního divadelnictví. První generace slovenských divadelníků získávala základní vědomosti na pražské konzervatoři. Zároveň vytvořili čeští režiséři a herci první soubor Slovenského národního divadla. Vzájemné ovlivňování našich národních kultur patří i dnes k základním jevům našeho kulturního života. Stačí si připomenout některé formy, například úzkou spolupráci mezi Národním divadlem a Slovenským národním divadlem, nebo závažnou koordinační činnost Svazu československých dramatických umělců, která napomáhá ještě hlubšímu prohlubování našich národních kultur. V této souvislosti uvedme časté hostování slovenských herců a režisérů v českých divadlech, filmu, televizi a naopak. Jsou to například národní umělci Mária Kráľovičová, Mikuláš Huba, Jozef Kroner, Julius Pántik, Ladislav Chudík, Karol Machata... a desítky dalších. (...) Jedním z úkolů Roku českého divadla je popularizovat a dále aktivizovat vztah naší veřejnosti k současnému dramatickému umění... A zároveň zvát dělníky, rolníky, učně a studenty do divadla, zintenzívnit družební dohody a podobně.¹⁶¹ Uvedený citát ilustruje dobu, ktorá niekedy umelo politicky zastrešovala aj zmysluplné tvorivé kontakty a spoluprácu českých a slovenských divadelníkov.¹⁶²

Po rozdelení Československa nastali rozpaky nielen medzi politikmi, ale aj bežnými občanmi na jednej i druhej strane a rovnako aj rozpaky v kultúrnych kontaktoch. Mnohí umelci si dokonca spočiatku mysleli, že vzájomnej spolupráci odzvonilo. Skutočne trvalo rok – dva, kým do kultúrnych vzťahov opäť vstúpila spontaneita a začali vznikať celkom nové spoločné projekty. Spolupráca národných divadiel a ich recipročné výmeny inscenácií pokračovali bez prerušenia. Dá sa dokonca povedať, že práve prvé roky po rozdelení sa vzájomné návštevy divadiel očakávali s určitým vzrušením a prebiehali v neskrývanej nostalgickej atmosfére. Mnohí umelci mali dokonca vnútornú potrebu sa navzájom presvedčiť, že im je to ľúto a nemalo k rozdeleniu nikdy dôjsť... Avšak politický vývoj v oboch krajinách sa neuberal rovnakým smerom. Kým v Čechách sa prehlbovala

¹⁶¹ Článok bol publikovaný ako úvodník, pri ktorom sa meno autora neuvádzalo. Bližšie In: Rudé právo, 3.2.1983.

¹⁶² Ako príspevok Roku českého divadla bola v Slovenskom národnom divadle uvedená inscenácia hry bratov Mrštíkovcov *Mariša* (v réžii Vladimíra Strniska a v hlavnej úlohe s Annou Javorkovou), ktorá sa stala jednou z umelecky najvýznamnejších inscenácií 80. rokov na Slovensku. *Mariša* bola inscenovaná už ako prvá činoherná inscenácia v histórii SND s premiérou dňa 2. marca 1920. Preto pri príležitosti 90. výročia SND v roku 2010 sa dramaturgia k *Mariši* opäť vrátila a prizvala k inscenovaniu českého režiséra J. A. Pitínského, ktorý z piety k slávnej inscenácii V. Strniska citoval z nej úryvok prostredníctvom televíznej obrazovky inštalovanej priamo na javisku. Takto poňatý „inzert“ síce nie je pre diváka priveľmi zrozumiteľný, avšak vyjadruje trvalú esteticko-umeleckú hodnotu Strniskovej *Mariše*, ku ktorej inscenovaniu dal podnet práve Rok českého divadla. Ladislav Chudík – ako „nededinský“ typ herca – v nej neúčinkoval.

demokracia, na Slovensku vládol tzv. mečiarizmus.¹⁶³ Zhodou okolností pre kultúru „najmečiarovskejší“ rok 1996 sa niesol v znamení nekaždodenných úspechov slovenského divadla v Čechách, takpovediac celoplošne. V spolupráci s mladou a nesmierne invenčnou maďarskou režisérkou Enikő Eszenyi, ktorá s hercami prvej reprezentačnej scény pripravila inscenáciu Shakespearovej komédie *Ako sa vám páči*, Ladislav Chudík plne zúročil celoživotné úsilie nepodľahnúť rutinnej šablónovitosti. Nápadito hravá inscenácia získala najvyššie slovenské divadelné ocenenie DOSKY'96 ako najlepšia v sezóne. Ladislav Chudík, ktorého od veku hlavných predstaviteľov Rosalindy (Diana Mórová) a Orlanda (Milan Mikulčík) delilo takmer polstoročie, vynikal herectvom s odstupom, iróniou a hlavne obdivuhodnou sebaíroniou. Na inscenáciu s hereckou participáciou vtedy 72-ročného Ladislava Chudíka rád spomína aj jej dramaturg Martin Porubjak: „Laco Chudík mal mimoriadny talent a všetky predpoklady pre herectvo, ale chýbali mu dve veci. Nikdy nebol pribojný. Skrátka, nevedel o rolu ani otvorene požiadať a už vôbec nie „zabezpečovať“ si ju nejakými zákulisnými hrami. Je preto úctyhodné, že k tomu, čím dnes je, sa prebojoval iba sám, vlastnou prácou, usilovnosťou a najmä talentom. Po druhé, nemal najlepšiu pamäť a rokmi sa to samozrejme iba zhoršovalo. Po sedemdesiatke, kedy s pamäťou doslova zápasil, prehováral som ho, aby prijal postavu Adama v inscenácii Shakespearovej hry *Ako sa vám páči*. Tušil som, že práve v jeho podaní môže táto postava neobyčajne vyznieť. V podstate epizodická, ale veľmi dôležitá rola sluhu Adama vrcholila vo chvíli jeho odchodu z krajiny, v ktorej zavládla absolutistická diktatúra. Adam odchádza „do emigrácie“ a lúči sa s domovom; v takýchto pomeroch viac nevládze žiť! Inscenácia sa uvádzala v dobe, kedy sa mečiarizmus závažným spôsobom dotýkal aj osudu nášho divadla, a tak Chudíkov výstup

¹⁶³ Mečiarizmus je slovenský politický fenomén, svojím spôsobom totalitný systém, ktorý znamená „vládnutie pre vládnutie“ za výdatnej pomoci prísluhovačov a zrodil sa zo špecifik bývalého premiéra slovenskej vlády Vladimíra Mečiara v obdobiach (v rámci ČSFR júl 1990 – máj 1991, jún 1992 – december 1992; v Slovenskej republike január 1993 – marec 1994, december 1994 – október 1998); sprevádzaný kultom osobnosti (jeho špecifická „charizma“ platila predovšetkým na prostých ľuďoch). Nedeliteľnú moc dosiahol práve v dôsledku rozdelenia Československa. Podľa politológa Fedora Gála mečiarizmus charakterizujú predovšetkým nasledovné znaky: zlučovanie vlastnej osoby a vlastných záujmov so štátom; sledovaný populizmus sa rodil už na predvolebných politických mítingoch, ktoré mali charakter ľudovej zábavy; v mene moci bol ochotný akýchkoľvek neetických a nehumánných krajností; s obľubou škandalizoval svojich politických nepriateľov; na svoju osobu upozorňoval aj permanentne verejne ventilovaným pocitom ohrozenia; vystavoval na obdiv neúnavné pracovné nasadenie a výdrž. Bližšie In: <http://www.fedorgal.cz/blog/index.php?itemid=7> Mečiarizmus spôsobil na Slovensku ekonomickú stagnáciu, nedôveru ľudí v politiku, prerastanie organizovaného zločinu štátnou správou a voči zahraničiu vybudoval negatívne renomé mladej republiky, ktoré ohrozovalo integráciu SR do euroatlantických štruktúr. Mečiarizmus, a tým aj jeho stranu HZDS, porazilo víťazstvo SDKÚ vo voľbách v roku 1998.

rezonoval v hľadisku. Po odchode Adama sa zakaždým zodvihol demonštratívny potlesk. Chudík prehovoril ako herec i ako občan! A diváci to veľmi dobre chápali!“¹⁶⁴ Počas pražského pohostinského uvedenia inscenácie v Národnom divadle si vyslúžil potlesky na otvorenej scéne. Česká divadelná kritička Radmila Hrdinová v tejto súvislosti s uznaním napísala: „Za skutočnou hereckou lahůdku představení pak lze bez váhání označit starého sluhu Adama v podání Ladislava Chudíka, který si pohrává s jeho stářím s půvabem osobnostního komentáře postavy, kterým přesahuje přímočaré kreslení charakteru většiny postav.“¹⁶⁵

Ešte o pár mesiacov skôr, na jeseň 1995, vznikla iná znamenitá inscenácia SND – *Višňový sad* v réžii Martina Hubu, ktorá sa onedlho stala najlepšou zahraničnou inscenáciou v rámci prestížnej českej divadelnej Ceny Alfréda Radoka 1996. Všetky inscenačné zložky tu kongeniálne vytvárali kompaktné dielo, zvlášť pôsobivé režijne, herecky i scénograficky. Známy príbeh vyše sto rokov starej hry už samotný autor nedokázal čisto žánrovo vymedziť, hoci ju zamýšľal ako komédiu, preto najpriliehavejšou žánrovou kategóriou pre všetky Čechovove hry sú „slzavé komédie“¹⁶⁶, ako ich nazval český literárny historik, rusista a komparatista Vladimír Svatoň. Tieto „zmiešané žánre“ majú v európskej literatúre tradíciu už od 18. storočia, avšak u Čechova je „každodennosť“ ťaživá, nemá perspektívu a určitá rozpoltenosť je základnou črtou všetkých postáv bez rozdielu. Ak sú Čechovove hry charakteristické tým, že im chýba ucelený príbeh, pretože dramatický dej sa skladá z nie vždy logicky navzájom prepojených dramatických epizód; ak sú Čechovove postavy dezintegrované, pretože strácajú súvislosť s okolitým svetom; ak je konštrukcia dialógov založená na prerušovanosti a vzájomnom míňaní sa replík, potom *Višňový sad* predstavuje špičku ľadovca, o to viac, že jeho postavy už ani pred ničím neunikajú.¹⁶⁷ Dokonca sa ani nepokúšajú zvrátiť nezastaviteľný proces „prepadania pôdy“ pod višňovým sadom, pod domom ako metaforou zastrešenia rodu, pod celou spoločnosťou, ktorá sa ocitá na prahu novej epochy. Iba to všetko „prežívajú“. Čím hustejšia je atmosféra očakávania, tým príťažlivejší je hmľistý rébus hry. Čím nejasnejšie sú ciele postáv a vzdialenejší ich „nový život“, tým nevyspytateľnejšie je ich konanie závislé na nepredvídateľnej premenlivosti

¹⁶⁴ Krénová, Ľubica. Ladislav Chudík. Bratislava : Divadelný ústav; Sloart, 2009, s. 324-325.

¹⁶⁵ Hrdinová, Radmila. Slovenská idyla z Ardenského lesa v Praze. In: Právo, 2.7.1997.

¹⁶⁶ Svatoň, Vladimír. Čechov a tradice „slzavé komedie“. In: Román v souvislostech času : Úvahy o srovnávací literární vědě. Praha : Malvern, 2009, s. 215.

¹⁶⁷ Ibidem, s. 215-224.

situácií – a tým fascinujúcejšie sú pre herecké stvárnenie. Zrejme aj preto tu vzniká určitý paradox. Kým Vladimír Svatoň práve *Višňový sad* považuje za – povedzme – okrajovú hru z dramatickej tvorby Čechova, divadelníci po nej siahajú ako po jednej z najvyšších mét na rebríčkoch svetovej drámy vôbec. Táto sujetovo najmenej zložitá „slzavá komédia“ láka svojou neuchopiteľnosťou a ak si ju režisér vyberie, preukazuje tým dve podstatné veci: určitú zrelosť alebo mimoriadnu odvahu a vedomie, že má k dispozícii niekoľko výrazných charakterových hercov (minimálne pre Ranevskú, Lopachina, Gajeva) a niekoľko výrazných hereckých typov pre stvárnenie „nepravdepodobných“ figúr akoby „úlomkov z iných svetov“ (najmä Jepichodova, Piščika i Charlottu).¹⁶⁸ Pretože podstatne zložitejšie i dramatickejšie než dej je to, čo sa odohráva vo vnútri ústredných postáv. Ľubov Andrejevna Ranevská sa spolu s bratom Gajevom a dcérou Aňou vracia z Paríža do svojho vidieckeho sídla v Rusku, kde nebola od tragickej smrti svojho syna. Avšak na život v cudzine už nemá prostriedky, pretože panstvo sa ocitá tesne pred krachom. Nastáva spoločenská zmena – ruský patriarchálny svet zaniká a jeho dominantné postavenie strieda nastupujúca majetná vrstva, ktorej predstaviteľom je Lopachin. Sídlo s višňovým sadom, ktoré k hlbokému žiaľu celej rodiny musí ísť do dražby, kúpi práve on, ich niekdajší poddaný. Do jeho predstáv o budúcnosti panstva višňový sad nezapadá, a tak navrhuje jeho likvidáciu. Pragmatizmus Lopachina naráža na sentimentálne cítenie bývalých majiteľov. V inscenácii *Višňového sadu* v Hubovej réžii vytvoril Lopachina Ján Kroner, Ranevskú hrala Emília Vášáryová a jej brata Gajeva stvárnil Ladislav Chudík. Hercov a režisérov inscenačný vklad spočíval v utvorení precedensu, vďaka čomu sa medzi atraktívne príležitosti pre hercov v zrelom veku môže priradiť aj postava Gajeva. Chudíkovi vlastná humánnosť, ušľachtilosť, schopnosť empatie, ako aj elegancia, sa s pribúdajúcim vekom ešte autentickéjšie pretavovali aj do jeho herectva. Avšak spod zdanlivo uhladeného, strohého zovňajšku rovnako autenticky tryskali poryvy jeho duše, jeho besy. To znamená, že Gajev síce s nonšalantným pôžitkom hrá biliard, ale jeho „nostalgické hráčske pohyby sú ako nemé ťahy vyslúžilého dirigenta, ktorý tiež chápe, že časy bezstarostného biliardu sú už iba krčovitou pripomienkou minulosti.“¹⁶⁹ Všetko je dôkladne maskované v noblese Gajevových gest, ale aj v občasnom rozpačitom tóne a dikcii, a tiež kontrapunkticky, v dômyselnom zmysle pre humor. Uprostred tej najvážnejšej chvíle, kedy sa emotívne struny rodiny napínajú do prasknutia, kedy sa Gajev lúči so sadom i s

¹⁶⁸ Svatoň, Vladimír. Z druhého brehu : (Studie a eseje o ruskej literatúre). Torst : Praha, 2002. s. 333-335.

¹⁶⁹ Krénová, Ľubica. Láskové rúbačstvo višňových sadov. In: Sme, 13.12.1995.

mobiliárom sídla, ku ktorému bol citovo pripútaný, znenazdajky vojde do skrine a nečakane sa v nej zasekne. Tento katarzný okamih zostal dodnes nezabudnuteľne visieť nad obrazoboreckou inscenáciou, rovnako ako hompálajúci sa klavír z pamätnej scény predčasne zosnulého scénografa Aleša Votavu. Tá schopnosť byť v natoľko závažnej rodinnej situácii „nad vecou“ je možná iba vďaka filantropickému herectvu, ku ktorému Chudík v postave Gajeva dozrel životnou empíriou a vekom. Inscenácia *Višňový sad* sa vzápätí stala kultúrnou udalosťou, inscenáciou roka a jedným zo suverénnych reprezentantov slovenského umenia v Čechách. Počas medzinárodného festivalu Divadelná Nitra inscenácia získala prestížne ocenenie DOSKY'96. Pochopiteľne, uspela aj v rámci recipročného pohostinského vystúpenia v Národnom divadle v Prahe, avšak vrcholnú slávu zažívala spolu s ostatnými slovenskými inscenáciami Čechova v priebehu medzinárodného festivalu Divadlo Plzeň '96. Rok 1996 sa totiž vďaka bohatej divadelnej žatve stal „slovenským čechovovským rokom“. Slovenské divadlo na 4. ročníku plzenského festivalu prezentovalo nielen SND s *Višňovým sadom*, ale aj Divadlo Astorku – Korzo'90 s *Ujom Váňom* v réžii Romana Poláka a Štúdio S s inscenáciou *O škodlivosti tabaku* v réžii Vladimíra Strniska. V českom periodiku Divadelní noviny najúprimnejší obdiv voči slovenskému herectvu adresovali predovšetkým dvom hercom – Emílii Vášáryovej a Ladislavovi Chudíkovi z *Višňového sadu*. Pozorovanie „jejich spôsobu herectví vyvoláva až fyzickú rozkoš a spolu s ním i onen neposedný neklid: ano, ano, tak jedine se má hrát, ale jak k tomu došli?“¹⁷⁰ uvažuje nad slovenským hereckým majstrovstvom recenzent Richard Erml. „Gajev Ladislava Chudíka je krásny starý muž, který nedospěl. Bělovlasé dítě. Toto základní herecké gesto, ozdobené řadou skvělých detailů (když pobaveně pronese svůj slavný monolog ke sto let staré skříni, zaleze si do ní, dvířka však zapadnou...), náraz poskládá smysl celé postavy,“¹⁷¹ píše Vladimír Procházka. A opäť Richard Erml, ktorý vo svojej recenzii aj vtipne zužitkoval čechovovsko-chudíkovské spojenie nostalgie a zmyslu pre humor: „Kdy ještě spatříme veliké dítě Gajeva mizejícího ve skříni, jako by se v ní schovával do věčnosti? A smutně sobě pravím: nikdy. S notnou dávkou trpělivosti zas budeme obcházet a objíždět premiéry, na měřítko buď, anebo ještě rádi pozapomeneme... Zbývá vyřešit poslední: jak v tom proklatém Slovenském národním došli

¹⁷⁰ Erml, Richard: Viete plávať?. In: Divadelní noviny, č. 19, 12.11.1996.

¹⁷¹ Procházka, Vladimír: Složitá východiska. In: Divadelní noviny, č. 19, 12.11.1996.

k takovému herectví? Jistou odpověď tuším v bezelstné otázce, kterou Aňa v Hubově inscenaci doničila zakyslého Trofimova: ‚Viete plávať?‘ Co se dá dělat – nevieme.“¹⁷²

Nasledující citát nás vracia akoby naspäť o tri desaťročia, ale „dopovedá“ ten oblúk, kam sa posunulo slovenské divadlo, predovšetkým jeho herecké umenie od čias, kedy ho v jeho ochotníckych a neškolených začiatkoch formovali, profesionalizovali a kultivovali českí divadelníci. Ladislav Chudík bol priamym účastníkom oboch, diametrálne odlišných vývojových etáp. V roku 1965 Václav Hepner napísal: „Slovenští umělci nás každým rokem přesvědčují o vyspělosti svého inscenačního umění a jmenovitě o vynikající úrovni svého herectví. V tomto ohledu se odvažují mluvit přímo o slovenské, či bratislavské herecké škole. Nikoliv ovšem ve smyslu učiliště, nýbrž ve smyslu slohové vyhraněnosti. Výrazným znakem této školy je především bezvýhradná vroucnost prožitku a živý, kultivovaně modulovaný temperament s nevšední kulturou jevištní řeči.“¹⁷³ Aj predvedenie troch slovenských čechovovských inscenácií v Plzni médiá zhodne vnímali a reflektovali ako oslavu slovenskej hereckej školy. Pre úplnosť podotknime, že účasť a úspech slovenského divadla v českom zahraničí rámcovalo neblahé vnímanie slovenských dramatických umelcov očami vtedajšej vlády Vladimíra Mečiara, ktorý osobne hercov SND označil slovami „treťotriedni umelci“. Vavríny z Čiech získavali na Slovensku trpkú príchuť a aj divadelníci si to plne uvedomovali. Dokladá to tiež Chudíkov záznam v zápisníku: *„Zviditeľnenie Slovenska cez kultúru a umenie pokračuje vystúpením na tunajšom medzinárodnom festivale. A hoci sa to našim papalášom nepáči a nepozdáva, slovenské príspevky na festivale mali úspech. (...) Predstavenie neoficiálne navštívil aj pán prezident Václav Havel a pozdravil nás ako známych kolegov. Práve mne – pred všetkými – pripomínal, že sa so slovenskými kolegami pozná vyše tridsať rokov. (...) Návšteva pána prezidenta má pre nás význam, ale zároveň „prikrími“ trestné body. HZDS bude považovať úspech za nelegálny a protislovenský. Boh ich poteš, aj národ, ktorý zbožňuje hnutie spupných mocnárov. Nevedia, ani netušia, že jedného dňa nadutá spupnosť splasne. Takáto sláva naozaj nerastie do neba! Vrať som pánovi prezidentovi, že všetko má rub a líce. Lícom je náš včerajší úspech a stretnutie s ním a rubom budú dozvuky v radoch politikov, publicistov... (...) Letisko Praha. ČSA. Otvorím Lidovky: „Čechovovská predstavení vyvolávala v Plzni nejen obdiv, ale i úvahy o zvláštním souznění slovenského divadla a herectví s čechovovskou poetikou.“ (...) V Bratislave na letisku sa prihovárал vysoký colník:*

¹⁷² Erml, Richard: Viete plávať? In: Divadelní noviny, č. 19, 12.11.1996.

¹⁷³ Hepner, Václav. Po čtyřech slovenských večerech. In: Práce, Praha, 22.6.1965.

„Však ste mali úspech v Plzni?! Videl som zábery, ako všetci stáli aj s prezidentom Havlom. No vidíte, to je! A tu hovoria o vás ako o tretotriednych,“ vysoký mládenec bol na nás vyslovene hrdý. (...) Ved' ide o záchranu slovenskej kultúry proti nám neslovákovi, odrodilcom, janičiarom a čechoslovakistom. (...) Pripravoval som sa na reprízu Višňového sadu po 23 dňoch od slávy v Plzni. Definitívny rozptyl sústredenia vznikol po príchode do divadla. Pani Milka mi nechala na vrátnici Divadelní noviny /12. listopad 1996/. Zvedavo som sa začítal. (...) Stalo sa, čo som nečakal. Po Nitre, Brne, Prahe a Plzni znie meno SND – spolu s Astorkou-Korzo a Štúdiom S – ako oslava slovenskej hereckej školy. Napísané nikto nezotrie. Mojich 53 rokov v Činohre SND dostáva výraznú bodku. Nech sa stane čokoľvek, pointa môjho hereckého života v divadle je: „Postoj, chvíľa, si príliš krásna!“ A to práve vtedy, keď sa na stolíku v šatnici hromadia odporné, oplzlé slová odmietania, dokonca s neskryvanou chuťou tešiť sa z mojej likvidácie. Práve teraz pohanení a odsudzovaní treťoradí pseudoumelci bodujú pre štátny znak Slovenskej republiky. Poďakujme Maťovi Hubovi ...¹⁷⁴

Zo spolupráce s Martinom Hubom vyplýva aj určitá osobitosť, ktorá síce priamo s česko-slovenskými kontaktmi a kontextami nesúvisí, ale predstavuje identifikačnú črtu, na základe ktorej pozná Hubovo režisérské dielo aj česká odborná divadelná obec. Ladislav Chudík totiž rovnako rád pracoval s Martinom Hubom, ako aj s jeho učiteľom a v istom zmysle predobrazom Milošom Pietorom aj preto, že patrili k režisérom, ktorí ctia dramatický text. To znamená, že sa ujímajú akokoľvek novátorského výkladu bez toho, aby doňho zasahovali necitlivým škrtaním a prepisovaním nad mieru únosnosti. Prístup a spôsob uchopenia textovej predlohy, ktoré predstavujú akúsi pupočnú šnúru medzi režisérom Pietorom a jeho hercami Chudíkom a Hubom a takisto medzi režisérom Hubom a hercom Chudíkom, veľmi presne vystihuje názor českého dramaturga Karla Krausa, ktorý hovorí, že „podstatnou časť své moci obsažené ve slově deleguje dramatik herci. Je to oboustranný vztah věřitele a dlužníka. Herec vždy z textu něco ubírá, ale vždy také přidává něco ze svého, propůjčuje mu svou lidskou, osobní jedinečnost, své tělo i duši, hlas i pohyb, srdce i zjev.“¹⁷⁵ Chudíkova úcta k autorskému textu zrejme pramení zo spontánnej inklinácie k literatúre a zo skúsenosti jej dávneho štúdia. „V čase, keď som ja študoval na filozofickej fakulte,“ hovorí Chudík, „na literárne dielo sa nazeralo oveľa prudérnejšie, ako na čosi nepoškrniteľné.“

¹⁷⁴ Z osobného archívu Ladislava Chudíka.

¹⁷⁵ Kraus, Karel. Pro divadlo dramatu. In: Karel Kraus – ve službách dramatu. Edice České divadlo, Praha : Divadelní ústav, 2001, s. 177.

Zásah do diela bol takmer smrteľným hriechom a dramatizácie pre divadlo boli nemysliteľné.¹⁷⁶ Na margo danej témy si v šesťdesiatych rokoch zaznamenal do svojho zápisníka slová Jozefa Felixa: „Nijaký režisér na svete nemôže a nesmie svojvoľne nakladať s textom dramatického diela, či už pôvodným, alebo preloženým. Klasici svetového divadla boli, vari, dosť veľkými dramatickými umelcami, aby nepotrebovali naše korektúry. Ak sa niektorý z nich nehodí pre naše divadlo, treba mu vari dať pokoj.“¹⁷⁷ „Všetko však podlieha vývoju, ale zároveň by všetky vývojové zmeny a tendencie mali mať aj mieru,“ uvažuje Chudík ďalej. „Divadelný repertoár bez možnosti dramatizácií literárnych diel by bol nesporne ochudobnený. Rovnako, ako by bolo divadlo ochudobnené, keby doň neprenikali nové umelecké trendy. Miloš Pietor, ale aj Martin Huba, dokázali pozerať na klasický text inými očami, dať mu nový, modernejší šat i presahy, ale nikdy sa nespreneveriť myšlienke.“¹⁷⁸ Ladislav Chudík preto mieru úpravy textov odporúča vážiť lekárnickými váhami: na jednej strane apeluje na vzdelanie, ale aj morálku a svedomie prekladateľa, dramaturga, upravovateľa či režiséra, na druhej strane chápe vývoj divadla, ktorý by bez interpretačného pohybu, od dramaturgického uchopenia až po výsledný inscenačný tvar, stagnoval. Preto aj sám v zmysle osobného hereckého hľadania radšej uprednostňoval také dramatické predlohy, ktoré už zo strany autora nedávali jednoznačné odpovede. Intelektuálne texty, ktoré zámerne uplatňovali „druhý plán“ a výsledné vyznenie ponechávali divadelnému dotvoreniu. A preto ho odjakživa najviac zo všetkých priťahoval A. P. Čechov, u ktorého pôvab hier nie je ukrytý v slovách, ale akoby „pod slovami“.

Ak nepočítame filmovú dokrútku v réžii Juraja Johanidesa v Divadle Aréna z roku 2005 (postava 100 až 120-ročného Oskara v inscenácii hry francúzskeho dramatika Erica-Emmanuela Schmitta *Oskar a dáma v ružovom*)¹⁷⁹, jeho definitívne poslednou divadelnou inscenáciou, ktorú naštudoval a dodnes dohráva na javisku SND, je *Tančiareň*. Autori Martin Huba a Martin Porubjak sa pri jej vzniku inšpirovali námetom *Le Bal* z predstavenia francúzskeho divadla Théâtre du Campagnol v réžii Jean-Claude Penchenata. *Tančiareň* režiséra Martina Hubu, v ktorej sa tancuje v rytme československých a slovenských dejín, nielenže dvíha zo stoličiek a dojíma k slzám, ale v pomyselnom zrkadle odráža nie vždy príjemné pocity všetkých, ktorí si kus uplynulého storočia nielen pretancovali, ale aj

¹⁷⁶ Autorizovaná výpoveď Ladislava Chudíka.

¹⁷⁷ Z osobného archívu Ladislava Chudíka.

¹⁷⁸ Autorizovaná výpoveď Ladislava Chudíka.

¹⁷⁹ Postavu Oskara vytvoril v alternácii s Elom Romančíkom.

„odskákali“. Rok 1977 s dvoma sedmičkami v letopočte, ktorý Chudíkovi nadelil najviac súkromnej životnej bolesti, mu vynahradil rok, v ktorom dovŕšil vek s dvoma sedmičkami. Sedemdesiatsedemročný herec rozlúčkovej divadelnej postave v SND, nonverbálnej a jedinej „netanečnej“ figúre starosvetského čašníka, ktorý je zároveň akýmsi sprievodcom choreograficky transkribovanej histórie, vtlačil pečať chudíkovej duše a takto sa v nej „pretancoval“ do veku zrelého preddeväťdesiatnika. V reakciách na javiskové ľudské príbehy je dojímavý, ale nie sentimentálny, v okamihoch, keď sa lámu dejiny, je rezervovaný, ale nikdy nezradí. Po kaviarni storočia sa pohybuje majestátne i majiteľsky, ale dokáže vycítiť, kedy je lepšie držať sa v úzadí. Svoje postavenie vnímavého, ale zdržanlivého svedka si prísne stráži, aj keď sa v strede javiska o dušu skáču dejinné saltá a premety. Jeho jediný tanec – valčík na rozlúčku – s takisto starosvetsky ladenou dámou v podaní Emílie Vášáryovej, je hlboko precítený a uzatvára víťazný oblúk nad uplynulým storočím. Právom sa ponúka paralela, že Ladislav Chudík práve touto postavou symbolicky uzatvára aj ďalší víťazný oblúk, ktorým je jeho osobná herecká dráha kopírujúca vrcholky (a dodajme tiež vrcholy) dejín slovenského profesionálneho divadla 20. storočia, ako toto javiskové „zhustenie“ prečítal v Chudíkovej hereckej postave aj kritik Ladislav Čavojský. „Tančiareň má svojho dobrého a verného ducha. Stelesnil ho Ladislav Chudík. Vzdal poctu všetkým legendárnym hlavným čašníkom, nositeľom času, aj čias. Elegantný, pozorný majordómus, prvý prichádza, posledný odchádza. Ba zostáva. Mení sa na Firsu z *Višňového sadu*, ktorého panstvo predalo spolu s domom. Chudík vzdáva poctu touto úlohou divadlu aj sebe. Vždy narovnaný, úctivý a hrdý. Pred pádom i po páde každého režimu obsluhuje, ale neposluhuje. Elegancia je jeho trvalá značka. Mohli sme v ňom vidieť v „novembrovej“ sekvencii aj Dubčeka. Pôvodne chceli inscenátori reprodukovať v tomto výstupe zlomený hlas nezlomného politika po návrate z Moskvy, ale vraj sa nezachoval technicky obstojný záznam. Herec mlčaním však tú zlomovú chvíľu v našich dejinách silne vyjadril. Chudíkova úloha je „netanečná“. Tancuje iba pomalý valčík na rozlúčku. Keď mu hrozí, že ho zatiahnu do masového tanečného ošiaľu, s vtipným gestom a milým úsmevom za tú „poctu“ poďakuje. Hru otvára, hru zakončuje. Keď naňho začne sadať zvrátený prach z tanečného parketu, tíško padá aj posledná opona.“¹⁸⁰

Inscenácia *Tančiareň* sa pochopiteľne viackrát predstavila aj českému publiku – v rámci hostovania v ND v Prahe i v Brne, na medzinárodnom divadelnom festivale v Plzni a naposledy ako záverečné predstavenie jubilejného 15. ročníka festivalu Slovenské divadlo

¹⁸⁰ Čavojský, Ladislav. Tančiareň. In: Literárny týždenník, 19.4.2001.

v Praze v roku 2010, ktorý organizuje Divadlo bez zábradlí. Je to skrátka páčivá hudobno-tanečno-dramatická inscenácia, ktorá na Slovensku vypredáva Činohru SND už dobré desaťročie. Svojou návštevnosťou suverénne konkuruje aj masovo navštevovaným muzikálovým produkciám. Napokon majú spoločné kritérium – páčivosť. Na princípe páčivosti funguje každý „umelecký“ gýč. Milan Kundera zastáva názor, že gýč vyvoláva dve slzy dojatia, pričom tá prvá hovorí o tom, aké je to krásne a tá druhá o tom, aké je krásne byť dojatý. Ale až tá druhá slza robí z gýču gýč.¹⁸¹ Viac-menej v tomto duchu prijala inscenáciu *Tančiareň* predstavenú na 9. ročníku medzinárodného festivalu Divadlo 2001 aj česká kritika. Vladimír Just ju ale zároveň nepovažuje za takú geniálnu ako filmovú adaptáciu pôvodnej divadelnej predlohy v réžii Ettore Scolu a nachádza v nej – z historického a umeleckého hľadiska – aj určité nepresnosti. Podľa neho slovenská inscenácia „jako by nedúfala vlastním prostředkům. Velkoryse se rozmáchla, předvedla vedle sálových tanců třeba i krasobruslení (padesátá a šedesátá léta), Spartakiádu (osmdesátá léta), Krylova Bratříčku (strnule, pateticky, sentimentálně, mimo poetiku díla). Začátek mlhavý a nečitelný, dvacátá, třicátá léta nerozlišena, historicky se chytáte u nástupu Hlinkova gardisty a holokaustu (skvěle znázorněném stepem), u Rudoarmějce a znamenité „kučeravé Káči“. Rokenrol a Elvis tu do nerozlišitelného třeštění splynuli s Beatles (ač je mezi nimi téměř desetiletý předěl). „Dnešek“ je mj. pojednán přes „rasismus“ vůči černochům (jako by právě to byl problém SR). Stejně alibistická je normalizace, padesátá a čtyřicátá léta, to už není jen hlazení po srsti, to je lež. Zdravě tančící, nerozlišené jádro (my), jedna černá ovce (oni). Gardistu (estébáka) vyženeme z hospody! Vztahy mezi postavami, zprvu slibně rozehrané, jsou stále míň čitelné (se světlými výjimkami, jež „udržely typ“: starosvětský L. Chudík, E. Vášáryová). Oceňuji technickou perfekci, enormní nasazení, explozivní energii, jež se spolehlivě přelije do hlediště. Celek je však v lepším případě „pia fraus“, milosrdní lež, v horším populistický kalkul, líbivý kýč.“¹⁸² Inscenáciu prijal s výhradami aj hudobno-divadelný kritik Josef Herman, ale taktiež s výnimkou Ladislava Chudíka: „Bratislavská varianta... má mnohé nedostatky. Je čím dál víc popisná, až polopatistická, v událostech po druhej svetovej válce nevystačí se zvoleným principem dobových společenských tanců, a proto mentorsky káže. Přesto pro mě bylo zahajovací představení festivalu prvotřídním divadelním, tj. hereckým zážitkem. Nadchla mě především vstupní scéna: zešeřelým lokálem tiše zní píseň o Vilje z Lehárovy

¹⁸¹ Kundera, Milan. Nesnesitelná lehkost bytí. Praha : Atlantis, 2006, 344 s.

¹⁸² Just, Vladimír. Tančírna aneb Pia Fraus. In: Divadelní noviny, č. 19, 13.11.2001.

Veselé vdovy, zpívaná stárnoucím hlasem slovensky, maďarsky a německy, do toho starý elegantní číšník v podání Ladislava Chudíka léty zautomatizovanými pohyby připravuje sál pro první hosty a stává se stejně jako Lehárova píseň symbolem starých krásných časů, které se už nemohou vrátit. (...) A pokradmu jsem se ptal, zda by něco takového mohlo vzniknout v činohře pražského Národního divadla nebo vinohradského divadla. Nemohlo, tvrdím. Neboť stylové herecké řemeslo v posledních přinejmenším deseti letech v činoherním divadle postrádám a s jistou pravidelností nacházím a vychutnávám u slovenských herců. Dost na to aplaudovat vstojе, jak většina plzeňského publika učinila, věřím, že nejen pro podporu česko-slovenské vzájemnosti. Byť tyto možná nostalgické pocity vzájemnosti sama inscenace vyvolala.¹⁸³ Priznajme, že právě vdāka účinkovaniu staručkého, ale stále pôsobivého L. Chudíka inscenácia v divákovi vzbudzuje azda aj tretiu slzu dojatia. Podľa popredného českého filozofa a estetika Tomáša Kulku, ktorý po viacerých zahraničných štúdiách počas exilu v Anglicku a v Izraeli založil na univerzite v Tel Avive vlastný odbor filozofia umenia na katedre filozofie, však netreba slovo gýč vnímať výlučne v pejoratívnom zmysle slova. „To, že tento pojem často používame, vyvoláva mylný dojem, že nám je jeho význam jasný. Jakmile se nás však někdo zeptá, co je to kýč, zjistíme, že nemáme uspokojivou odpověď... Definovat kýč není lehké. (...) Další otázkou je, zda jsou všechna témata pro kýč vhodná. Zdá se, že ne... Společným jmenovatelem je silný emocionální náboj. Jsou nabitá emocemi, které vyvolávají automatickou citovou odezvu. (...) Kýč se nesnaží vyvolat nové potřeby, vzbuzovat nová očekávání. Jeho cílem je uspokojit pouze ty, které máme všichni. Neapeluje na individualitu, je živěn univerzálními obrazy, jejichž emocionální náboj nalézā odezvu u všech. Protože se chce zalíbit, co nejpočetnějším masám, musí najít společného jmenovatele jejich citu.“¹⁸⁴ Uzavrime, že spoločným emocionálnym menovateľom herecky, tanečne a režijne profesionálne zvládnutej inscenácie je nostalgia – hlavne za 20. storočím v Československu – a jej personifikovaným leitmotívom je starý elegantný čašník v podaní Ladislava Chudíka.

¹⁸³ Herman, Josef. Tančiareň. In: Divadelní noviny, č. 19, 13.11.2001.

¹⁸⁴ Kulka, Tomáš. Umění a kýč. Praha : Torst, 2000, s. 37-46.

3.2. Úsilie o profesionalitu československého profesionálneho herectva

Ladislav Chudík sa otázkami hereckej tvorby, ale najmä hereckej profesionality seriózne zaoberal nielen v praxi, ale aj v mnohých teoretických úvahách. Na konferenciách teatroológov, na stránkach tlače, vo vlastnom zborníku *O herectve*, ktorý vyšiel v roku 1970 v Divadelnom ústave v Bratislave, či vo svojich zápisníkoch. V jeho začiatkoch ho z najdostupnejšej zahraničnej, čiže ruskej divadelnej školy podnecovali najmä K. S. Stanislavskij a A. J. Tairov. Stanislavskij, ktorého nezvulgarizovaná svetoznáma metóda tvorby v sebe spájala tradíciu ruského umenia prežívania s najnovšími prúdmi európskeho divadelníctva, ho inšpiroval hlavne prísnymi zásadami pracovnej etiky, zodpovedným prístupom k tvorbe, dôrazom na podrobnú prípravu a premyslenú tematickú výstavbu roly a inscenácie ako celku. Tairov so svojou snahou prekonať „diletantstvo“ a nebezpečenstvo rutiny v činohernom divadle takisto zdôrazňoval systematickú prípravu a zdokonaľovanie vnútornej a vonkajšej hereckej techniky. Toto všetko očakával od režisérov i kolegov hercov, s ktorými spolupracoval. Ladislav Chudík odjakživa vyznával vlastných päť „p“: profesionalita, pracovitosť, pravdivosť, poctivosť, pokora.

Už v päťdesiatych rokoch sa ako etablovaný herec i pedagóg verejne vyjadroval nielen na tému profesijnej odbornosti, ale aj všeobecne stádovitého uvažovania a prijímania kultúrnych hodnôt. Či už na pôde stavovskej, alebo v širšom priestore v konfrontácii s celou umeleckou obcou. Ako herec i pedagóg pripomínal dôležitosť previazanosti hereckej tvorby s ostatným umením a umenia s ostatným spoločenským dianím. Všade tam, kam „dočiahol“ svojou všestrannou a uvedomelou pôsobnosťou, trval na potrebe vančurovského „vedomia súvislostí“. Z každého výstupu bolo možné identifikovať „Chudíkov postoj občana, ktorý sa vnútorne nezmieril s duchovným násilím, umelca, ktorého bolí nesloboda, a profesionála, ktorý žiada od seba a od svojich kolegov i spolupracovníkov remeselnú pripravenosť, systematické štúdium a každodennú kondičnú prípravu“¹⁸⁵. Herecké sebazvdelávanie sa mu stalo profesijným krédom a súčasne celoživotným programom. Mnohé z jeho teoretických úvah na túto tému predniesol v priebehu šesťdesiatych rokov na rôznych odborných fórach v rámci celého Československa. K úspešným prezentáciám patrí predovšetkým referát *O profesionalizácii hereckej práce* prednesený v rámci aktívu Zväzu československých divadelných umelcov v roku 1961, kde nešetrne, ale výstižne nazval nesebazvdelávajúceho

¹⁸⁵ Kret, Anton. Herec. Bratislava : Print-Servis, 1994, s. 83.

sa a nesebarozvívajúceho sa herca „posluhovačom“. Na jeho myšlienky o neprofesionalite súdobého herectva sa vo vlastnom príspevku odvolával teoretik dramatických umení Karel Martínek ešte o dvadsať rokov neskôr. „Dovolím si uvést obsáhlou pasáž o tom, čo znamená byť hercem – profesionálom, respektive jak podobné posláni chápou příživníci a řemeslníci, charakteristiku Ladislava Chudíka přednesenou před dvaceti lety na „Aktivu o herectví“ (1961),“¹⁸⁶ uvádza Chudíkove až prognostické názory o hereckej netvorivosti a neprofesionalite Martínek. Žiaľ, na mnohých štátom dotovaných slovenských i českých profesionálnych scénach sú aktuálne ešte aj štyridsať rokov po ich vzniku (!). „Být profesionálom – hercem neznamená mít zaměstnanecký poměr k podniku, pravidelně pobírat odměny a odvádět určitý počet představení a zkoušek. Smlouva, kterou herec podepisuje, jen formálně vyjadřuje jeho profesionalitu. Skutečnou náplní je však nikým nepsaná smlouva, uzavřená s vlastním svědomím – cílevědomá snaha neustále se zdokonalovat ve službě divadelnímu umění. Slouží profesionál-umělec a posluhuje profesionál-řemeslník. Tento „posluhovač“ objevuje se v různých obměnách, málokdy v čisté, častěji v nevyvinuté podobě v různých epochách a i v budoucnosti tak lehce z jeviště neodejde. V chemicky čisté podobě ho neznáme, ale přece jen můžeme vystopovat jeho typické znaky: má rád závětrí a stojaté vody; nechce diskutovat, neboť myšlení ho namáhá; čte zásadně svou roli a ne celou hru; při prvním čtení je mu jasné každé gesto a přesně v první replice určí základní a neměnitelnou – od první zkoušky až po premiéru – intonaci své věty. Měří hodnotu své role počtem replik. Je vždy přesvědčen, že je zneuznán a o nedostatku příležitosti. Je vždy výsostně nekritický k sobě, ale kritik nad kritiky k práci druhých. Maximum svého zaujetí prací vyvine jen na premiéře a repríza se odvede za čárku za představení. Představení považuje nejvýše za rozptýlení nebo nutné zlo. Jeho mysl je plně zaměstnávána vedlejším výdělkem a intelekt čerpá zdroje ze sportovních stránek novin. Sportuje zásadně pasivně, neboť nechce ubližovat tělu. Žárlivě střeží tělo jako základní herecký materiál, proto je obalí ochrannými vrstvami tuku. Využívá každé příležitosti k zábavě. Na zkouškách sedí bokem „hlavního proudu“ tvůrčího zaujetí, neboť by v něm vegetoval. Na reprízách komentuje na scéně hru kolegů a projevuje blahosklonnost úsměvem nad breptem nebo selháním paměti u partnera. Sám se učí textu obvykle hned na

¹⁸⁶ Martínek, Karel. Základem je divadelní scéna. In: Scéna, 14.5.1982. Podrobnější In: Chudík, Ladislav. O herectve. (Z prejavov a článkov). Bratislava : Divadelný ústav v Bratislave, 1970, s. 6-8.

začátku, aby měl „pokoj“, anebo v závěrečných zkouškách, kdy plakát ohlašuje premiéru. Má vždy připraven vhodný registr nebo „šuplík“, kde je hotové řešení jevištních situací, diferencovaných jen kostýmem nebo maskou. Zásadně neuznává žánry. S velkou samozřejmostí konverzuje v romantické tragedii, anebo – je-li fundován jinak – romanticky nadnese repliky v současném dramatu. Nemá starosti s dikcí, neboť je vyznavačem – „oproštěné“ intonační křivky, a verš zásadně „zesoučastňuje“ důsledným prozaizováním, neboť se chce přiblížit prostému diváku. Stanislavský se mu zprotivil v období fyzických cvičení, etud a životopisů, a Brechta uznává jen ve smyslu „odcizení“ od každé teorie, ideové konference a hereckých sněmování vůbec, pokud ovšem nejde o honoráře z mimodivadelní činnosti... Mohl bych pokračovat v životopise toho cizopasníka, který cizopasí v nás intenzitou přímo závislou na množství obranných látek, vytvářených v každém herci – profesionálu v nejvlastnějším slova smyslu – tj. v herci, který chce sloužit beze zbytku poslání zušlechťovat lidská srdce, obohacovat lidskou mysl uměním tak aktivním a živým, jako je umění herecké. Věřím, že zmíněná „posluhovačská profesionalita“ je pouze odumírajícím nádorem na těle našeho herectva.’ Potud citát z projevu Ladislava Chudíka, projevu datovaného rokem 1961. Je na přítomných, aby posoudili, nakolik se situace změnila. Teoretikovi se zdá, že zhoubný nádor nejen neodumřel, ale zachvátil tělo českého herectva, které volá po léčebné kůře ozařováním a operativními zásahy, jež napomohly prosadit nezbytná profesionální měřítka a zejména profesionální etiku.¹⁸⁷ V dalším příspěvku o herectve sa L. Chudík inšpiroval štúdiou Denisa Diderota *Herecký paradox*, o čom svedčí aj parafráza v názve – *O herectve bez paradoxov*. Jeho razantné vystúpenie v roku 1961 v Karlových Varoch pri príležitosti hostovania Slovenského národného divadla ocenili mnohí uznávaní českí teatrologovia, ako napríklad Jan Císař, Milan Lukeš, Leoš Suchařípa či Jaroslav Vostrý.¹⁸⁸ Tu svojou fundovanosťou dokonca prerástol vlastného učiteľa hereckej teórie a praxe Jozefa Budského, ktorý vraj trpel, keď počul Ladislava Chudíka ako suverénne bráni divadlo i jeho samotného, kým „on, vtedy všetkými oslavovaný Maestro, (...) ktorý je predsa vynikajúcim umelcom a dokonca aj pedagógom, má také medzery vo vzdelaní, že aj napriek solídnym vlohám orátorským môže na verejnosti vystupovať iba obmedzene a vlastne aj

¹⁸⁷ Martínek, Karel. Základem je divadelní scéna. In: Scéna, 14.5.1982.

¹⁸⁸ Kret, Anton. Budského rusofilské aj rusofobské odskoky. In: Jozef Budský. Bratislava : Kabinet divadla a filmu SAV, 2001, s. 69-70.

s istým rizikom.¹⁸⁹ O vzťahoch s Budským hovoril vtedy Chudík bez akýchkoľvek rozpakov: „Nie je ľahká práca s Budským. (...) Sám s mimoriadne akčným rádiom pracovitosti meria účasť herca, jeho množstvo práce vykonanej na diele, svojím príkladom. Je niekedy dráždivo nezniesiteľný so svojimi nárokmi. Nie je to usmievavý spolupracovník, je to spolupracovník skôr spýtavý, hlbavý, niekedy nedočkavý a tým podnecuje tvorivú fantáziu herca. (...) Budský vždy reprezentoval silu, ktorá provokovala, strhávala i dráždila stuchnuté zákutia.“¹⁹⁰

Ladislav Chudík sa v období prvotnej profesionalizácie slovenského herectva veľmi zasvätené dotkol i nemenej naliehavej témy – slovenského herectva pred kamerou. Za hlavné úskalie otvorene označil príliš extrovertný spôsob vyjadrovania a za hlavný cieľ ukladal minimalistickú výrazovú výpoveď: „Schopnosť vytvárať napätie pod zdanlivo nezmeneným výrazom, mimickým vyjadrovaním, hlavne v očiach sa tvorí vzťahovým napätím medzi postavami. Táto oscilácia sa uskutočňuje po vnútornej línii a dáva výrazu hĺbku a pravdu. Neustále napätie musí vibrovať pod povrchom uvoľneného gestického, mimického svalstva ako výraz vzťahu k postavám alebo „daným okolnostiam“. Musí byť vedome potláčané vôľovou sférou, aby nestratilo dramatickú účinnosť. V hlbokom, prežívanom afekte plaču nedosahujeme maximálny účinok tým, že sa lejú slzy prúdom po tvári; strhuje a podmaňuje iba taký plač, kde je zmobilizovaná celá zložka vôľového aparátu na jeho potlačenie. Ani vyjadrenie hnevu, ak má pôsobiť účinne a umelecky vierohodne, nespočíva v spontánnej nekontrolovanej dikcii, v krikú a v hlasovej intenzite, ale v konflikte medzi citovým afektom, ktorý žiada úplné otvorenie cesty citu, s jeho vedomou vôľovou zábranou. Tento vnútorný proces, introvertný postup, je riešením afektu. Ide o tvorbu afektu ako hereckého riešenia, a nie o analýzu psychického stavu človeka v afekte.“¹⁹¹ V samostatnom odbornom príspevku určenom na záverečnú konferenciu pri príležitosti celoštátnej prehliadky *Neumannove Poděbrady* v roku 1963, sa venoval umeleckému prednesu, ktorý klasifikoval ako jednu z najťažších umeleckých disciplín. A práve odvtedy sa datuje jeho výrok o veľkom podiele recitačného umenia na „poľudštení umeleckého slova.“¹⁹² Na druhom aktíve Zväzu československých divadelných a filmových umelcov v Prahe v roku 1965 s referátom *Herec – tvorca a zamestnanec* ešte otvorenejšie a konkrétnejšie vyzýval ku

¹⁸⁹ Kret, Anton. Budského rusofilské aj rusofobské odskoky. In: Jozef Budský. Bratislava : Kabinet divadla a filmu SAV, 2001, s. 69-70.

¹⁹⁰ Chudík, Ladislav. O herectve. (Z prejavov a článkov). Bratislava : Divadelný ústav, 1970, s. 21.

¹⁹¹ Ibidem, s. 48.

¹⁹² Kryštofek, Oldřich. O živé umelecké slovo. In: Pravda, 20.6.1963.

každodennej práci herca nielen na technickom sebazdokonaľovaní, ale aj duchovnom sebarozvíjaní. Tu už vystupoval ako oficiálny zástupca Činohry SND na poste jej umeleckého šéfa. „Ak si niekto z nás, hercov, myslí, že pozície, ktoré sme v súboroch získali svojou prácou včera, platia rovnako aj dnes, platí daň z omylu tragického precenenia seba samého. Drvivá väčšina neuspokojených hereckých ambícií pramení práve z tohto precenenia sa,¹⁹³ vyjadril vtedy potrebu neustálej práce herca na sebe samom.

Pripomeňme si, že Ladislav Chudík bol roku 1963 menovaný umeleckým šéfom Činohry SND. Funkciu prevzal po dobrovoľne odstupujúcom Mikulášovi Hubovi¹⁹⁴ (pre dlhodobé zdravotné problémy), ktorému už vtedy robil zástupcu. Ladislav Chudík bol prvým umeleckým šéfom činohry od roku 1945, ktorý nebol členom komunistickej strany. Šesťdesiate roky priniesli určitý odmäk aj v nazeraní na personálnu politiku. Práve zásluhou Chudíka ako umeleckého šéfa obohatila Činohra SND svoje rady o dve dnešné prvé dámy slovenského divadla – Božidaru Turzonovovú a Emíliu Vášáryovú. Do obdobia Chudíkovho šéfovania spadali aj mnohé krátkodobé spolupráce so zväčša hosťujúcimi režisérmi. Z českých tu pracovali Karel Novák (inscenoval Karvašovu *Velkú parochňu*) a už vtedy medzinárodne uznávaný Otomar Krejča, ktorý tu inscenoval českú drámu *Mlyn*. Hlavnými témami umeleckého šéfa Chudíka boli však predovšetkým etické princípy umeleckej tvorby a profesijná odbornosť, kde opäť okrem bohatej praxe zúročoval aj mnohé vlastné teoretické postrehy. Niektoré z úvah publikoval aj na stránkach českých Divadelných novín: „Všetchny nás zaměstnává problém modernosti a současnosti hereckého projevu... Práce musí začít všude tam, kde talent pociťuje největší překážku pro své vyjádření, kde je „úzký profil“ prostředků (...) U jednoho to může být otázka vnitřní techniky, techniky gesta, pohybu, nebo techniky jevištní řeči. Všude tam, kde se projeví mezera, musí herec vyvinout maximum snažení, aby udržel prostředky svého umění v rovnováze. (...) Vždy bylo a také bude možné dělit herce na dva základní typy: herec s převahou prvků rozumových a herec emotivního typu. Ale myslím, že dnes na jevišti má právo existovat jen herec–vzdělanec, herec–

¹⁹³ Chudík, Ladislav. O herectve. (Z prejavov a článkov). Bratislava : Divadelný ústav, 1970, s. 43.

¹⁹⁴ Mikuláš Huba (1919 – 1986) bol umeleckým šéfom Činohry SND až v troch funkčných obdobiach: 1953 – 1959, 1961 – 1963, 1972 – 1976. Ako herec patril k elite zakladateľskej generácie slovenského profesionálneho herectva a dôsledne naplňal predstavu o romanticko-patetickom herectve výrazne podporovanú nielen svojim krásnym mužským zjavom, ale aj recitátorským majstrovstvom. Bol predstaviteľom veľkých dramatických rolí (Hernani, Danton, Kreon, Viliam Tell, či Romeo, ktorého hral na prahu svojej štyridsiatky!). Po boku syna Martina Hubu sa mu podarilo oprostiť od starej hereckej školy, čo sa príkladne prejavilo v ich spoločnom účinkovaní v inscenácii *Mesiak na dedine* (1980), kde prekvapivo odpatetizoval postavu starého, hlúpeho a bohatého Boľšincova. Mikuláš Huba patril k popredným pedagógom dramatického umenia, prvým herecko-pedagogickým teoretikom, záslužným kultúrnym organizátorom v rôznych funkciách a na viacerých postoch.

intelektuál, herec–kulturní člověk... jestliže chceme dojít ke kvalitativnímu skoku ve vývoji našeho hereckého umění, je třeba rozhodně vypovědět nemilosrdný boj diletantství, poloprofessionalismu, herecké svévoli a tvůrčí nahodilosti.“¹⁹⁵ Z pozície šéfa tiež opakovane prízvukoval neustály celoživotný zápas herca s rutinou, s pohodlným a už overeným využívaním hereckých prostriedkov, ktoré sú uňho nielen ustálené, ale už vopred predvídateľné. Apeloval, aby každá herecká postava bola posunom za hranicu dosiahnutého. Vojnu rutine vyhlasoval slovom i písmom.

L. Chudík sa prejavoval ako kritický divák nielen v radoch domácich, ale aj za hranicami domova, pokiaľ sa mu naskytla príležitosť. Koncom leta roku 1967 sa spolu s českou kolegyňou Janou Dítětovou, obaja vyslaní pražským Divadelným ústavom, vydali za divadelným poznaním do Anglicka. O dojmoch z pobytu napísal článok do Rudého práva. Najväčší zážitok mali z predstavenia Shakespearovho *Coriolana* v Royal Shakesperare Theatre v Stratforde v réžii Johna Bartona, v hlavnej úlohe s Rayom Richardsonom, ďalej z hereckého výkonu Sira Laurencu Oliviera¹⁹⁶ v Strindbergovom *Tanci smrti* v National Theatre v Londýne a z inscenácie *Troch sestier* v jeho réžii. „Sira Laurencu Oliviera jsme zastihli po nemoci na jevišti v dobré kondici. Angličané ho zřejmě mají rádi, protože – to jsem tam viděl poprvé a naposledy – po otevření opony na začátku jej přivítali potleskem. A namouduši si ho zasloužil. Není to žádný Sir, žádná hvězda, star, je i to všechno, ale hlavně je Herec. Velký technik, ale ne samoučelný, je komediant, ale nezakrývá v sobě člověka. Má míru, vkus, kulturu, a třebaže ví, čím působí, spíše zakrývá a tají, než by odhaloval... (...) ...Olivierovu inscenaci Čechovových *Tří sester* sledovalo londýnské obecenstvo pozorně a citlivě. Inscenace má nepochybně úspěch u publika, nevím, jaký u kritiky. Dílo tedy působí, má míru, styl, je přesné, čisté, kultivované, ale pro mne chladné, třebaže obecenstvo (bylo nabito!) poslouchá vnímavě a soustředěně, reaguje, dokonce možná dýchá s představením. Žije s ním a pláče, třebaže inscenace je střídma a nic nevysouvá do sentimentální polohy, neútočí,

¹⁹⁵ Chudík, Ladislav. Herce, hrej! In: Divadelní noviny, 15.3.1961.

¹⁹⁶ Laurence Olivier (1907 – 1989) – velikan anglického divadla a filmu, herec a režisér. Hoci jedna z jeho prvých rolí bola ženská postava – Katarína zo *Skrotenia zlej ženy*, na javisku sa presadil v roku 1935 v hlavnej úlohe Shakespearovho *Romea a Júlie*. Pozíciu popredného svetového shakespearovského herca si ďalej upevnil v divadle Old Vic Hamletom, Henrichom V., Macbethom, Jagom, Coriolanom. Po vojenskej službe opäť hral divadlo, režíroval, nezabudnuteľne herecky stvárnil filmového Henricha V. a Hamleta. V roku 1957 naštudoval s režisérom Peterom Brookom *Tita Andronica*, s ktorým absovovali triumfálne turné po Európe. Od šesťdesiatych rokov sa v jeho repertoári striedali shakespearovské úlohy so súčasníkmi (*Komik*, *Tanec smrti*). V sedemdesiatych rokoch rozšíril svoje aktivity o organizovanie divadelného života, a to predovšetkým ako spoluzakladateľ a prvý riaditeľ National Theatre v Londýne. S javiskom sa musel predčasne rozlúčiť kvôli zhoršujúcemu sa zdravotnému stavu. Medzi jeho posledné filmové a televízne roly patrí Kráľ Lear (1984).

skrývá vzrušení herců (technika). Ve *Třech sestrách* je asi špatně, když ženy jsou slabší než muži. Ale v této inscenaci je to tak. (...) Na závěr zní Internacionála. No, prosím, Čechov by se ohradil, my jsme se usmívali a Angličané to považují za přiměřenou součást inscenace. Po Internacionále na závěr představení, jako všude, zazněla anglická hymna, obě se snášely, ovšem v lidech, myslím, což je asi dobré, ne?“¹⁹⁷ zhodnotil vtedy Olivierovo herecké i režisérské umenie Ladislav Chudík. Chudíkove spojené nádoby herca a človeka, ktorému nie sú ľahostajné veci stavovské i verejné, pomenoval so spätnou platnosťou na začiatku deväťdesiatych rokov divadelný historik Ladislav Čavojský a pomenoval ich obdivuhodne výstižne: „Rozprávanie o herectve Ladislava Chudíka možno začať priam rozprávko: neboli traja, bol iba jeden, no bol i dlhý, i bystrozraký, iba široký nebol. Mal však široký rozhľad. (...) Hovorí však vždy priamo k veci, problémy nazýva pravými menami. Pred viac ako dvadsiatimi rokmi vyšiel v Divadelnom ústave výber výborných Chudíkových prejavov o herectve. (...) V tých prejavoch sa prejavil Chudík ako herec bystrozraký.“¹⁹⁸

V roku 1985 vyšla kniha od popredného slovenského teatrologa a prekladateľa, dlhoročného profesora dejín svetového divadla Jána Boora – *Dráma a divadlo sveta*, ktorá znamenala cenný prínos do vtedy ešte stále skromnej teatrologickej literatúry na Slovensku, prekladanej a hlavne pôvodnej. Odborná publikácia esejí o svetových dramatikoch a dráme, s presahom do nemenej skromnej slovenskej tradície inscenovania, je opatrená predslovom Ladislava Chudíka a doslovom literárneho vedca Ivana Kusého. Knižné sprostredkovanie svetovej divadelnej skúsenosti, pri ktorom autor čerpal z vlastných prednášok pedagóga Vysokej školy múzických umení, nazval M. M. Dedinský „majstrovské veľdielko“. Pomerne široký tematický záber je členený do štrnástich esejí, v ktorých sa autor zameriava na Shakespeara a jeho *Hamleta* a *Búrku*, Wilda a jeho *Salome*, Ibsena a jeho *Johna Gabriela Borkmana*, na dramatické dielo F. Schillera, M. Maeterlincka, T. S. Eliota, W. Whitmana, na drámu a divadlo B. Brechta, na divadelné dielo režiséra Maxa Reinhardta, či literárno-divadelné podoby Fausta... Je treba dodať, žiaľ (!), že všetko nazerané z uhlu pohľadu marxistického svetonázoru (písal sa rok 1985!). Ak Ivan Kusý obhájil literárno-divadelné bádanie Jána Boora z hľadiska spoločensko-vednej disciplíny, Ladislav Chudík ho ocenil ako herec – praktik, ale predovšetkým ako herec z prvej profesionálnej generácie. S mnohými

¹⁹⁷ Chudík, Ladislav. O divadle v Anglii. In: *Nedělní Rudé právo*, 15.10.1967.

¹⁹⁸ Čavojský, Ladislav. Herec dlhý, široko rozhľadený a bystrozraký (Ladislav Chudík). In: *Prví a prvoradí herci SND*. Bratislava : TÁLIA-press, 1993, s. 173.

titulmi svetovej drámy sa stretával nielen v prvých slovenských prekladoch, ale aj v prvých inscenačných pokusoch. Teda herec, ktorý testoval ich potrebnosť pre rozvoj slovenského divadelníctva a overoval ich životnosť pred rovnako sa vyvíjajúcim a kultivujúcim publikom. Odborné state pomáhali režisérom – povedané spolu s Ladislavom Chudíkom – „rozvíjať analytické myslenie a schopnosť zovšeobecňovať na vyššom stupni“.¹⁹⁹ Zmeny v myslení o divadle boli v prvých desaťročiach slovenského profesionálneho divadelníctva závislé na „reťazovej reakcii“ – erudovanosť kritikov, dramaturgov a literárnych a divadelných vedcov prinášala teoreticko-intelektuálne obohatenie pre režisérov, ich odborné dozrievanie pomáhalo pozdvihovať vzdelanostnú úroveň hercov a kultivovať ich prejav. Osobnostné umelecké postoje prítomné v hereckých postojoch, gestách, mimike a v práci s hlasom čoraz viac vytesňovali všeobecné herecké šarže. Ladislav Chudík bol v tejto oblasti predátorom. Nie náhodou si Ján Boor spomedzi hercov vybral práve jeho, aby sa ako prvý prihovoral budúcim čitateľom. Boor a Chudík boli svojho času priamymi kolegami – pedagógmi na Vysokej škole múzických umení.

Ako sme uviedli, posledným z piatich chudíkovských „p“ bola pokora. Jej význam v rade ostatných rozhodne nepokladal za najmenší. Sám bol svojou pokorou príkladom a vyžadoval ju od každého kolegu. To, čo Chudík zdôrazňoval v šesťdesiatych rokoch 20. storočia, už v dvadsiatych rokoch 20. storočia artikuloval Karel Hugo Hilar. Časový rozdiel sa rovná vekovému rozdielu medzi českým a slovenským národným divadlom.²⁰⁰ Ladislav Chudík si vďaka bytostne vlastnej pokore jednak udržiaval vážnosť naprieč generáciami, a jednak sa rovnako vďaka nej dokázal približovať a zblížovať s mladšími a mladšími generáciami. „Opravdu veľký herec jest pokorný. Je pokorný, pretože měří své dílo nikoli obdobou chvíle, ale obdobou věčnosti. A teprve tehdy, až to činí, teprve tehdy jest jedině velký. A jsa takto veliký, je stále mladý, stále zvědavý, stále nejistý – právě proto, že je tvůrčí. A teprve po tomto stupni jedině nemá od budoucnosti čeho se báti: neboť může na scéně se vyžítí, ale nikoli přežítí,“²⁰¹ – povedal K. H. Hilar. Ladislavovi Chudíkovi sa to darí už siedme desaťročie.

¹⁹⁹ Bližšie In: Boor, Ján: *Dráma a divadlo sveta*. Bratislava : Tatran, 1985, 280 s.

²⁰⁰ Pražské Národní divadlo je o tridsaťdeväť rokov staršie od Slovenského národného divadla. Národní divadlo v Prahe sa datuje od dobudovania „zlatej kapličky“ nad Vltavou v roku 1881 – otváracím predstavením bola opera Bedřicha Smetanu *Libuše*. Slovenské národné divadlo v Bratislave bolo založené v roku 1920 – otváracím predstavením bola opera Bedřicha Smetanu *Hubička*.

²⁰¹ Hilar, Karel Hugo. O pokoře hercově. In: Karel Hugo Hilar – *O divadle*. Edice České divadlo, Praha : Divadelní ústav, 2002, s. 223.

3.3. Ladislav Chudík v inscenáciách slovenskej drámy

Vyhliadky slovenskej dramatickej tvorby po druhej svetovej vojne predznamenalí slová Petra Karvaša, ktoré publikoval v Eláne roku 1946: „...veľkých dramatikov vyniesla na povrch politická sloboda a sloboda myslenia... V čase politického útlaku niet dramatického básnictva..., dráma je umením skutočnosti a pravdy. Preto sa domnievame, že sa divadlo nebude musieť už odvracať od skutočnosti... a môže vzniknúť skutočná dráma, schopná vyvolať kontakt medzi divadlom a spoločnosťou...“²⁰² (Pre Karvaša táto sloboda znamenala aj oslobodenie od mnohých pseudonymov, pod ktorými sa musel ako prenasledovaný žid počas vojnových rokov maskovať.)

Krátke obdobie medzi ukončením vojny a prevratnými udalosťami vo februári 1948 bolo relatívne slobodné a po nacionalistickom období slovenského štátu sa otvorili nové obzory aj divadelnej dramaturgii. Je potrebné dodať, že pre profilovanie dramaturgickej tváre divadla, cesty, ktorou sa repertoárové divadlo začne uberať, ide naozaj o priveľmi krátky čas na to, aby zvolený kurz priniesol konkrétne výsledky (vo vzťahu k profilácii umeleckého súboru, vo vzťahu k divákovi, vo vzťahu k všeobecnej kultivácii spoločnosti). Vieme, že Slovenské národné divadlo, ktorého členom sa pár mesiacov pred skončením vojny stal aj Ladislav Chudík, malo niekoľko erudovaných osobností, schopných napojiť sa na svetovú dramaturgiu i na režijno-umelecké vývojové tendencie. Dramaturg Ján Rozner nadviazal na to najlepšie z vojnovej éry, hoci základné smerovanie určovala dramaturgia polonistu a frankofila Jána Sedláka a skúsenosti germanisticky orientovaného Jána Jamnického s vyhraneným vkusom pre hodnotnú domácu dramatikú (J. Barč-Ivan, I. Stodola, P. Zvon). Novozvolený umelecký šéf Jozef Budský popri veľkých dramatických dielach kliesnil cestu do SND českej drámy, neskôr najmä súčasnej českej drámy. Ladislav Chudík iba začínal, preto jeho marginálna spoluúčasť na tomto procese bola adekvátna epizodickým postavám, ktoré dostával. Jeho debuty v inscenáciách slovenskej dramatiky boli jednovýstupové a takmer neverbálne (štatista v *Škriatkovi* od Ferka Urbánka, Dvoran v rozprávke Františka Greguša *Ujo Rojho kráľom*). Potom hral v troch inscenáciách hier Ivana Stodolu (epizódu Elektrikára v inscenácii *Komédie*, študenta v inscenácii *Maríny Havranovej* a Smrť v inscenácii *Básnik a smrť*). Pri nevyváženom inscenačnom výsledku hry *Básnik a smrť*, ktorého súčasťou bola aj sporná postava Smrti v podaní L. Chudíka, sa treba pristaviť. Podotknime, že samotná

²⁰² Vrbka, Stanislav. Cestami slovenskej drámy. Bratislava : Divadelný ústav v Bratislave, 1969, s. 13.

hra bola v istom zmysle dramatickým prvenstvom, nakoľko priniesla do slovenskej drámy tému Slovenského národného povstania. Žiaľ, s plagátovým pátosom a čierno-bielymi postavami. V zaľudnenej heroickej dráme nechýbal ani prvoplánovo zobrazený hrdinský Rus Sergej, ani „brat“ Čech, partizán Zdeněk. Najpresvedčivejšie vyznel – povedané s Petrom Karvašom – erotický motív drámy obsiahnutý v lúboštnom trojuholníku, ktorý nebol v súdobej slovenskej dramatike obvyklým motívom. Autor v hre navyše nesúrodo spájal reálne pásmo zo života partizánov so snovým romantickým motívom smrti ako všadeprítomného fenoménu. V uvedenom zmysle už v samotnej predlohe bola postava Smrti napísaná pateticky, schematicky, jednotvárne. Ladislav Chudík si s postavou zjavne nedokázal poradiť. Na tomto mieste je vhodné vysloviť poľutovanie, že sa Ladislav Chudík s predvojnovým „salónnym“ dramatikom Ivanom Stodolom tesne minul. Stodola spolu s Karvašom dodnes patrí k najuvádzanejším domácim autorom na slovenských javiskách. Každému z nich patrila určitá doba a každý z nich bol určitú dobu aj kmeňovým autorom SND. Stodola, jeden z mnohých slovenských dramatikov – lekárov, rozvíjal svoj vzťah k divadlu v ochotníckom prostredí rodného Liptovského Mikuláša. Štúdiá medicíny v Budapešti a v Berlíne, ako aj vojenská služba vo Viedni mu umožnili nepriame zrenie v kontakte s profesionálnym divadlom. Preto na javisku SND debutoval ako suverénny dramatik. Možno povedať, že to bol dramatik – šťastlivec, ktorého tvorba sa spájala s konkrétnym divadlom, hoci osud mu vo všetkom naklonený nebol. Domnievame sa, že predovšetkým v jeho politických satirách (*Náš pán minister*, *Čaj u pána senátora*, *Keď jubilant plače* a i.), v typických stodolovských postavách lokálnych inteligentov či politikov s kultivovanou komediálnosťou, by práve Chudík našiel zmysluplné herecké uplatnenie. Stodola sa po hre *Básnik a smrť* viac-menej odmlčal a čiastočne bol aj „odmlčaný“²⁰³. Ešte viac na škodu herca je, že sa vôbec nestretol s dielom slovenského mysliteľského dramatika

²⁰³ Ivan Stodola (1888 – 1977) sa v Slovenskom národnom divadle etabloval vďaka Jankovi Borodáčovi. Po uvedení politicko-spoločenskej satiry *Náš pán minister* v roku 1926 takmer každoročne, počas dvoch desaťročí, prispel do repertoáru SND jednou hrou. V jeho vrcholnej „satire na falošne chápaný humanizmus“ a v stodolovskej vrcholnej tragikomickej postave v hre *Jožko Púčik a jeho kariéra* excelovali v dejinách slovenského divadla napr. František Dibarbora, Jozef Kroner či Marián Labuda. Najuvádzanejšou Stodolovou hrou je paradoxne tragédia *Bačova žena* (L. Chudík vo filmovej verzii *Varúj...!* z roku 1947 stvárnil Pána na zábave, v rovnomennej divadelnej inscenácii hry v roku 1963 postavu Svätajánskeho a v rovnomennej televíznej adaptácii tú istú postavu so zmeneným menom na Svätajurský). V rokoch 1938 – 1939 zastával post ministerského radcu na Ministerstve zdravotníctva v Prahe, v rokoch 1939 – 1948 bol riaditeľom Štátneho zdravotno-sociálneho ústavu a v rokoch 1951 – 1953 bol nespravodlivo väznený. Okrem komédií, jedinej tragédie a niekoľkých historických hier písal aj prózu. Jeho posledným príspevkom do slovenskej literatúry je autobiografické prozaické dielo *V šľapajách Hippokrata* (1977).

Júliusa Barča-Ivana, Stodolovho generačného druha, ktorého generálnou témou bola idea duchovne kvalitnejšieho a mravnejšieho človeka a ktorý – dá sa povedať – zomrel na nezáujem divadiel a publika vo veku štyridsaťštyri rokov.

Optimistickejšia situácia pre vedomé formovanie slovenskej divadelnej dramaturgie nastala konštituovaním avantgardnej Novej scény Národného divadla a predovšetkým vďaka vedeniu Petra Karvaša. Ak sme povedali, že NS ND bola v tom čase akýmsi „ostrovom slobody“, platí to najmä pre obdobie prvých dvoch rokov (1946 – 1948), potom sa ani ona nedokázala úplne ubrániť všeobecnej zmene kurzu. Karvaš podnecoval vznik novej slovenskej drámy, osobne oslovoval autorov, z ktorých mnohí v tomto období debutovali. Jeho azda najväčším dramaturgickým objavom v rámci novej pôvodnej drámy bola prvotina mladého nádejného autora Leopolda Laholu *Bezvetrie v Zuele* (1947), ktorá vznikla priamo na objednávku divadla a až do roku 2005 sa uchovávala iba v rukopise.²⁰⁴ Nielen Laholovu jedinú prozaickú knihu *Posledná vec* možno vďaka istej akontextovosti (v dôsledku židovskej príslušnosti)²⁰⁵ voči ostatnej slovenskej súdobej literatúre i kultúrnemu prostrediu označiť za ojedinelú. Aj o Laholovi – dramatikovi možno hovoriť ako o dodnes ťažko zaraditeľnom autorovi. V začiatkoch získaval prívlastky básnivý a avantgardný, pričom myšlienková závažnosť jeho diela z časového odstupu nezvetrala ani po takmer šiestich desiatkach rokov. Celkovo sa jeho dramatická, prozaická, či dokonca básnická tvorba napájala existencializmom, či lepšie povedané existencialisticky podmieneným humanizmom, pretože všetky existenciálne (smrť, sloboda, hrdinstvo, obeť, vina, spoluvina, svedomie), ktoré uňho spoluvytvárajú akési sémantické gesto, paradoxne zrkadlia isté humanistické poslanie. Totiž v paradoxe, že dehumanizovanými obrazmi sveta ho chcel humanizovať, spočíva aj sila estetického účinku. Laholova úzkosť je človečeská, nevyrastá z ničoty, ale, ako povedal dramatikov literárny obhajca Jozef Felix, „z prirodzeného citu človeka, ktorý nesie v sebe svojich mŕtvych“.²⁰⁶ Napriek tomu na latentnú prítomnosť existencializmu v tvorbe doplatil až dvojnásobným vylúčením zo slovenskej literatúry (po roku 1948 a po roku 1968). Český

²⁰⁴ Hra *Bezvetrie v Zuele* bola prvýkrát publikovaná vďaka Vydavateľstvu Spolku slovenských spisovateľov v rámci publikácie *Päť hier* po bezmála šesťdesiatich rokoch od jej vzniku.

²⁰⁵ Akontextovosť Leopolda Laholu vyplýva zo skutočnosti, že na Slovensku neexistoval fenomén kultúrnej tradície akéhosi rešpektu voči židovskej výlučnosti, ani literárny kontext zobrazovania skúseností s druhou svetovou vojnou židovskými autormi. V istom zmysle tento kontext vytvorila až autobiografická kniha Laholovho priateľa z detstva Juraja Špitza *Nechcel som byť žid* (2004), ktorá dokonca dopovedáva aj mnohé z Laholovho osudu. Bližšie In: Slovník diel slovenskej literatúry 20. storočia. (Editor Rudolf Chmel). Bratislava : Kaligram; Ústav slovenskej literatúry SAV, 2006, s. 232.

²⁰⁶ Prevzaté z doslovu Kornela Földváriho *Dlhá cesta domov*. In: Lahola, Leopold: Rozhovor s nepriateľom. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 2008, s. 254.

teatrológ Jan Císař v danej súvislosti píše: „Vládly však stejně rozpaky, ...neboť i Lahola sám popíral, že by francouzský existencialismus měl na jeho tvorbu nějaký vliv. Asi to ani není tak důležité; daleko podstatnější je, že v Laholově díle je trvale přítomen životní pocit, jenž nepochybně s existencialismem a některými jeho postoji a filosofickými názory koresponduje. (...) Dramatika Laholu přitahují mezní situace, v nichž se bezprostředně ověřuje a prověřuje nejvlastnější smysl lidské existence. (...) Ostatně: troskotání jako by postupovalo celou Laholovu tvorbu jako její generální téma; jako by v ní znovu a znovu odpovídal, že ztroskotání je to, co člověka nakonec vždycky očekává.“²⁰⁷ Zrejme najbližšie možno Laholu priradiť k Júliusovi Barč-Ivanovi, nakoľko obaja sa usilovali o inovovanie dramatickej kompozície, celkovo inklinovali k ideovej dráme a ani tematicky neboli od seba ďaleko. Vo všeobecnosti možno povedať, že celé Laholovo literárne dielo spája dominantná téma smrti, ktorá je fatálna a odohráva sa v absurdnom okamihu, vo chvíli, kedy sa fatálne rozhoduje medzi dvoma, prípadne viacerými ľuďmi. Nie je tomu inak ani v dramatickej prvotine *Bezvetrie v Zuele*, ktorá má v kontexte celej tvorby taktiež výnimočné postavenie, pretože anticipuje autorovu životnú tému, jeho vlastný antipodický osud vlastenca a núteného emigranta. Samotný dramatik postavu Issuriho, ktorú teatrológia definuje ako najautobiografickejšiu, charakterizuje takto: „José Issuri – Asi 30-ročný, pomalý, sústredený, ústupčivý. Človek, ktorý aj keď je v práve, neprejaví to kategorickým tónom, ako by mu bolo trápne dokazovať Menendezovi, že sa mýli. Zaťatost' je vnútorná. Nikdy nevybuchuje. Rozpory a krízy udúša v sebe. Nešikovné a rozpačité pohyby rukami. Bez páťosu, bez gestikulácie. Nervozita človeka, ktorý vie, že je chorý a rád by to neukazovať.“²⁰⁸ Slovo Zuela predstavuje v hre fiktívne mestečko postavené v autorovej fantázii ako symbol čara domova, ku ktorému je učiteľ Issuri pripútaný. K Zuele ho púta aj manželka Mária, ktorá Issuriho v hre nazýva zlomeným, chorým človekom, ďalej žiačka Nora i malosť prostredia. Z neho sa ho snaží vytrhnúť návštevník, Issuriho priateľ i pokušiteľ v jednej osobe – Menendez Moreno. A tak Issuri kontra Menendez a Zuela kontra svet sú nositeľmi vyabstrahovaných znakov, ktoré v Laholovej hre zohrávajú citový a zároveň pojmový zápas. Bludné putovanie Laholovho Issuriho medzi pojмами vlast' a svet sa končí stroskotaním. Vo chvíli, keď sa oneskorene, ale predsa rozhodne pre svet, zastihne ho smrť na akomsi rozhraní, na vlakovej

²⁰⁷ Císař, Jan. Osud člověka 20. století. In: bulletin k inscenácii *Skvrny na slunci*, ktorú inscenovalo pražské Divadlo pod Palmovkou ako svoju 1. premiéru v sezóne 2005/2006 na Malej scéně.

²⁰⁸ Z bulletinu k predstaveniu *Bezvetrie v Zuele* na Novej scéně ND v roku 1947.

stanici v Zuele. (Autor v rámci didaskálií v epilógu hry uvádza, že sa José hodil pod vlak.) Záver nie je jednoznačný. Zložitú obrazovo-metaforickú kompozíciu hry sa režisér František Kudláč pokúsil s veľkým úspechom scénograficky inscenovať akoby „meter nad zemou“. Ku kvalitám inscenácie jednoznačne prispel zrelý herecký výkon ešte stále začínajúceho Ladislava Chudíka – predstaviteľa José Issuriho a rovnako Martina Gregora v podmanivom stvárnení Menendeza. Uznanie si vyslúžilo aj mladé a ambiciózne divadlo ako inštitúcia. „Novej scéne, ktorá v obsadzovaní rolí sleduje objaviteľské ciele nových hereckých talentov, treba vysloviť vďaka za objavenie a uplatnenie takej silnej hereckej individuality, akou je Chudík,²⁰⁹ písala súdobá divadelná kritika. Nielen Laholov Issuri, ale aj jeho protipól Menendez a mnohé ďalšie postavy z jeho hier sú dodnes nespravodlivo neobjavené a naďalej zostávajú výzvou pre dramaturgov – pre ich hereckú príťažlivosť vďaka premenám charakteru, nepredvídateľnosti chovania, dramatickým momentom prekvapenia a celkovou neschematickosťou. L. Chudíkovi sa podarilo stvárniť ešte jednu Laholovu postavu – Kňaza v hre *Atentát*, ktorú pod názvom *Od štvrtka do zmŕtvychvstania* adaptovalo bratislavské štúdio Československej televízie a o ktorej budeme hovoriť v súvislosti s hercovou televíznou tvorbou.

Zatiaľ čo sa vlastné hry Petra Karvaša (*Meteor*, *Spolok piatich „P“*, *Hanibal pred bránami* a i.) hojne uvádzali na iných slovenských scénach (Slovenské národné divadlo, Slovenské komorné divadlo, Východoslovenské národné divadlo), dramaturg Karvaš do repertoáru NS ND počas svojho pôsobenia skromne zaradil len dve. Ladislav Chudík hral iba v *Návrate do života*. (Inscenácia *Ľudia z našej ulice* v réžii D. Želenského iba potvrdila krátkodobé, ale predsa výrazne tendenčné skĺznutie dramatika na prahu 50. rokov k požadovanému schematizmu.) Práve *Návrat do života* už predznamenal autorovu spontánnu inklináciu k intelektuálnej „mestskej“ dráme, v ktorej Ladislav Chudík zakrátko zaujal popredné miesto nielen v Karvašových, ale neskôr aj v Bukovčanových hrách. Ako sme už naznačili v podkapitole o „päťročnici“ Magdy Husákovskej-Lokvencovej, režisérka a herec sa v tomto type modernej súčasnej drámy, zdôrazňujúcej individuálne problémy človeka, „našli“. *Návrat do života*, hra v troch dejstvách s názvami *Návrat*, *Križovatka*, *Cesta*, sa pokúša zotrvať v situácii, keď sa – nedá vrátiť späť a niet sa kam vrátiť, ale nedá sa ani pokračovať, lebo niet na čo nadviazať –, a podrobiť ju psychologickému analýze. V úvode hry sa hlavná postava Martin vracia po skončení druhej svetovej vojny s optimistickou víziou

²⁰⁹ Žef. Bezvetrie v Zuele, In: *Obrana ľudu*, 18.2.1947.

a vôľou začať nový život v slobode, v mieri, opäť vo svojej pôvodnej profesii lekára – chirurga. Voči pochybnostiam Vincka, s ktorým prežil posledné mesiace (nie pod vlastnými menami, ale pod identifikačnými číslami) o „spôsobilosti“ návratu do predchádzajúceho života, odhodlane oponuje: „Ale organizmus prekoná chorobu, vyzbrojí sa antitoxínmi a pokračuje v zdraví! Rany sa zacelia.“²¹⁰ V druhom dejstve – na Križovatke – sa stretáva s bývalým kolegom Svitákom, ktorého sa vojna nedotkla, pretože neriskoval a ilegálne nepomáhal. Prežil ju pri tej istej práci, v tej istej nemocnici, akurát sa občianski pacienti vymenili za ranených pacientov z vojny. Dokonca ho povýšili, zaujal post primára namiesto Martina. V dotyku so staronovou realitou si Martin uvedomí, že sa naozaj nedá len tak zabudnúť a nastúpiť novú etapu života. Hra prostredníctvom dvoch lekárov s diametrálne odlišnou životnou skúsenosťou neustále konfrontuje dva pohľady na situáciu: nedá sa žiť iba z minulosti a nedá sa len tak zbaviť minulosti. Martin stráca počiatočný optimizmus, stráca dôveru v svoju budúcnosť lekára: „Na krok odo mňa hynuli zástupy a ja, lekár, som im nemohol pomôcť. Vytiahol som niekoho z týfu a oni ho priniesli s rozbitou lebkou! (...) Jediné... v čom nám nemohli zabrániť, bolo rozmýšľať. To bola naša sloboda: Stáli sme nahí šesť hodín na mraze a – mysleli sme. Bili nás po hlave, kožu z nás drali, ubúdalo nás po kilogramoch – a my sme mysleli. Vzali nám budúcnosť, vzali dôstojnosť a vzali ľudskú tvár – a my sme mysleli! ...tam to bolo, akoby som chcel zápalkou zahatať lavínu... Vaša slávna medicína sa mi vytrácala z hlavy a z prstov, chápete to? (...) Všetko som videl. A nevrátil som sa. Poplietol som si dvere.“²¹¹ Sviták na to nesúhlasne reaguje: „Všetky vaše príbehy sú prirodzene, veľmi silné a dojímavé... Ale – nehnevajte sa: Čím skôr sa od nich odtrhnete, tým lepšie!“²¹² Koho treba viniť, koho ospravedlňovať? Martin nie je schopný návratu ani v prípade, že treba náhle operovať Svitákovho syna, ktorý sa ocitne v ohrození života. Paralelne sa v druhej dejovej línii odvíja aj stretnutie Martina s Máriou, s ktorou sa krátko pred vojnou zobrali. Manželský zväzok sa láme v novej realite. Ani v tomto prípade nie je možné nadviazať na to, čo bolo predtým. Každý z nich prešiel skúsenosťami, ktoré ich poznačili, zmenili. Láska na opätovný návrat nestačí. Kto z nich je vinníkom? „To vojna je na vine,“²¹³ uzatvára nikam nevedúce vzájomné obviňovanie a ospravedlňovanie Martin. Jozef

²¹⁰ Karvaš, Peter. Návrat do života. Bratislava : Diliza, 1959, s. 8.

²¹¹ Ibidem, s. 22-23.

²¹² Ibidem, s. 27.

²¹³ Ibidem, s. 48.

Felix, taktiež dramaturg NS ND, s odstupom času hre vyčítal „extrémny verbalizmus“²¹⁴ (u Karvaša v mnohých hrách neprehliadnuteľný), ktorý doslova zahltí pôvodne ambiciózny pokus o obnaženie závažného existenciálneho problému človeka v psychologickej štúdii o ľuďoch, ktorí sa otrasení krutosťou fašizmu vrátia z koncentračného tábora a nie sú schopní kontinuálne nadviazať vzťahy so svojím okolím. Recenzenti sa v názoroch na vyznenie Chudíkovho hereckého výkonu v postave Martina síce rozchádzali, no podaktorí práve túto a takto zvládnutú úlohu pokladali za predznamenanie chudíkovského herectva – neteatrálného, zbaveného tradičných a zovšeobecňujúcich ornamentov, ale precíteného a zvnútorneného. Už vtedy kritika konštatovala, že „jeho talent vyviera z bohatého citového fondu, ktorý usmerňuje a formuje svojím intelektom“.²¹⁵ Pri pohľade na Chudíkovho Martina, ktorého stvárnil vo svojich dvadsiatich štyroch rokoch, sa až „ľakáte beznádejnej rozpoltenosti stroskotanca na brehu znovu nájdeného života, desí vás labilnosť jeho prvých nesmelých krokov k bráne do neho, otrasie vami, keď sa v ňom vzpiera ranený človek, trýznený minulosťou, keď ako nežne milujúci manžel túži objať svoju ženu – je to taký bohatý register prostriedkov, cieľavedome ekonomicky použitých, až oprávňuje k najväčším nádejám.“²¹⁶ Divadelná kritika však celkovo inscenáciu *Návrat do života*, ani Lokvencovej-Husákovej skoršiu réžiu súčasnej slovenskej hry Ladislava Luknára *Raz na Silvestra*, o ktorej bola zmienka v súvislosti s jej hraním, k dôležitým výkonom jej režisérскеj éry nepriraduje.²¹⁷

Pri rekordnom počte odohratých divadelných sezón a vyše sto dvadsiatich divadelných postavách, ktoré Ladislav Chudík na javisku vytvoril, nie je možné venovať všetkým – ani v zmysle zvoleného tematického výseku –, rovnocenný priestor. Mnohé z nich buď spadali do období dramaturgických obmedzení (50. roky a obdobie normalizácie v 70. rokoch), alebo nemali z hľadiska hereckého vývoja Ladislava Chudíka podstatný význam. Preto aj v neskorších jeho tvorivých obdobiach budeme dávať širší priestor iba tým, ktoré preňho znamenali umelecké obohatenie. K tým, v zmysle vyššie uvedeného preňho bezvýznamným príspevkom, môžeme zaradiť obe inscenácie pôvodných hier vtedy

²¹⁴ Vrbka, Stanislav. Cestami slovenskej drámy. Bratislava : Divadelný ústav v Bratislave, 1969.

²¹⁵ Gim. „Návrat do života“ na Malej scéne. In: Práca, 11.4.1948.

²¹⁶ Ibidem.

²¹⁷ Novátorské inscenácie slovenskej drámy realizovala Magda Husáková-Lokvencová až vo svojom druhom novoscénickom období. Bola to paradoxne slovenská klasika a jej prínos bol predovšetkým v jej demýtizácii (*Geľo Sebechlebský* Jozefa Hollého z roku 1957, *Všetko naopak* Jána Chalupku v roku 1964 a *Drotár* Jána Palárika v roku 1965), ktorá by sa v 50. rokoch zrejme nestretla s oficiálnym porozumením.

začínajúceho slovenského autora Jána Ladislava Kalinu.²¹⁸ Kalinove sľubné začiatky a profilácia v 60. rokoch boli pretrhnuté jeho emigráciou na začiatku normalizácie v roku 1972. V zásade však svojím humorným pohľadom na svet a vnímaním divadla ako syntetického umenia, inklinoval najmä ku kabaretnej tvorbe (neskôr sa výraznejšie uplatnil ako dramaturg a autor bratislavskej Tatra revue), preto jeho hry *Zem bez úsmevov* (1947) a *Nakrúcame, vykrúcame...* (1948) neveľmi zapadali do poetiky divadla NS ND. Avšak prekvapujúcim faktom zostáva, že v *Zemi bez úsmevov* (1947), ktorú naštudoval v réžii neskúsený herec Martin Gregor, stvárnil Ladislav Chudík postavu Dona Quijota, radikálne idúcu proti jeho typu.

Medzi vtedajším interným režisérom Ľubomírom Smrčkom a hercom Chudíkom nikdy nedošlo k tvorivému súzvuku a ich spolupráca zostala nepodstatnou aj v rámci nasledujúcich inscenácií hier slovenskej drámy. V inscenácii *V Chujave* od Jonáša Záborského a vo vlastnej úprave režiséra, Chudík stvárnil postavu Šimka, ktorá už vtedy ukázala – podobne ako predchádzajúca postava Kozáka v Záborského hre *Najdúch* v Kudláčovej réžii –, že Ladislav Chudík nebude vhodne využiteľným hercom pre dramatiku z prostredia slovenskej dediny. Výraznejší a pre „inak“ nastaveného herca Chudíka aj príznačnejší priestor dostal v inscenácii Smrčkovej vlastnej hry *Knieža Rastic* (1951), v ktorej vytvoril chudíkovsky majestátne, ale priveľmi jednostrunne historickú postavu Svätopluka. Inscenácia ako celok zápasila s literárno-dramaticky nezvládnutou predlohou, ktorej chýbali dramatické situácie. Navyše postavy, ktoré sám autor nedokázal vtiahnuť do hry, mohli takto iba popisne ilustrovať Smrčkov príbeh v jeho lineárnosti. Do neskoršej tendenčnej divadelnej dramaturgie 50. rokov nepriamo zapadala aj táto hra, minimálne tým, že jej téma prílišným upriamovaním sa na „slovenskú históriu“ upevňovala sebavedomie slovenského národa v izolovanosti od vývoja európskej drámy a divadla.

Pre objasnenie treba zdôrazniť, že dramaturgia v praktickom ponímaní v sebe obsahuje nielen výber hier vo vzťahu k ich spoločenskej vhodnosti a aktuálnosti „tu a teraz“,

²¹⁸ Ján Ladislav Kalina, vlastným menom Ladislav Schwarz (1913 – 1981) po gymnáziu v Prešove absolvoval Právnickú fakultu Karlovej univerzity v Prahe, kde po štúdiách pôsobil do roku 1939 ako asistent réžie na Barrandove. Z tejto skúsenosti pramení aj ďalší rozmer jeho tvorby – filmová a televízna dramaturgia a scenáristika. Okrem jeho deviatich zbierok satirických scénok (*Bez náhubku*, 1946; *Vždy s úsmevom*, 1947; *Bratislavské panoptikum*, 1950; *Dolu s maskou*, 1953; *Svet kabaretu* 1966 a i.) sa neskôr orientoval viac na prózu. Jeho všeobecne najznámejším dielom je zbierka vtipov *Tisíc a jeden vtip* (1969) a štyri diely pamätí, z ktorých vyšli zatiaľ tri – *Obzri sa s úsmevom* (1999), *Zavinili to židia a bicyklisti* (2000) a *Usmievané Slovensko* (2003). Krátko pred smrťou vydal ďalšie spomienky s názvom *Odpočívaj v pokoji*, vydané v roku 2004. V sedemdesiatych rokoch bol perzekvovaný, neskôr emigroval do Mníchova, kde aj zomrel. Publikoval aj pod pseudonymami Michal Grega a Karol Horvát.

vo vzťahu k divadelným podmienkam a k umeleckému súboru, akým disponuje, ale aj vo vzťahu k myšlienkovému vyzneniu hry. Zjednodušene povedané: čo tým chcel básnik povedať, ako a prostredníctvom koho. Slovo dramaturgia však v zmysle etymologickom vychádza z gréckych slov „ergon“ (dielo) a „ergein“ (zaobchádzať s niečím) – ide teda o zaobchádzanie, nakladanie s dielom, avšak nie jeho používanie, či až zneužívanie. V tomto duchu o význame divadelnej dramaturgie uvažovali už dávni myslitelia, ktorí výrazne prispeli do počiatkovej teórie divadla a drámy, ako francúzski osvietenci Voltaire a Denis Diderot, či predstaviteľ nemeckého osvietenectva G. E. Lessing, ktorý bol sám dramaturgom v Nemeckom národnom divadle v Hamburgu. Ak Peter Karvaš po zoštátnení divadiel apeloval, že divadelná dramaturgia musí plniť aj intelektuálnu úlohu a nemôže rezignovať iba na literárnu (často len štylisticko-gramatickú) úpravu hry, silnejúca komunistická strana si dramaturgiu v bývalom Československu na prahu 50. rokov flexibilne prispôsobila a podobne ako masovo-komunikačné prostriedky (dnes by sme povedali médiá) ju vedome, či dokonca programovo zneužívala na ovplyvňovanie verejnej mienky. Bola to – povedané dobovým slovníkom – „predĺžená ruka“ stránickej a vládnej propagandy. V zmysle jej funkcie slúžiť výslednému vyzneniu inscenácie „riadila“ jej pôsobenie na diváka podľa vtedajšej ideológie a platných „triednych“ kritérií. Nielen dramaturgické plány sa vopred schvaľovali, ale aj výsledné inscenačné opusy podliehali schvaľovaniu pri odovzdávaní a preberaní diela, čiže cenzúre. Výnimkou v povojnovom vývoji umenia boli iba šesťdesiate roky, čiastočne už aj obdobie po XX. zjazde Komunistickej strany Sovietskeho zväzu v roku 1956. Respektíve v podruží takto politicky vnímanej divadelnej dramaturgie sa uberal vývoj československého divadla a drámy (s mierne premenlivou intenzitou) v 50. rokoch a v období takzvanej normalizácie²¹⁹ v 70. a 80. rokoch minulého storočia (určité oslabenie intenzity nastalo po nástupe Michaila S. Gorbačova s jeho sovietskou „perestrojkou“²²⁰ v roku 1985), až do pádu „železnej opony“ medzi východným a západným svetom v roku 1989. V praxi to znamenalo, že sa prostredníctvom ministerstva kultúry „diktovala“ dramaturgická línia, konkrétni autori,

²¹⁹ Názov normalizácia nebol oficiálnym názvom pre predmetné obdobie, preto sa uvádza slovom „takzvaná“. Bol odvodený z oficiálneho termínu, ktorý prijal stránický a vládny aparát v pohnutých augustových dňoch v roku 1968. Išlo o potrebu upokojenia situácie, návratu k bežnému, „normálnemu“ režimu každodenného života spoločnosti.

²²⁰ Pod „perestrojkou“, čiže prestavbou rozumieme súbor ekonomických reforiem, ktoré v roku 1985 priniesla politika vtedajšieho Generálneho tajomníka ZSSR Michaila S. Gorbačova. Jej úlohou bola predovšetkým reštrukturalizácia sovietskej ekonomiky, na čo v širšom ponímaní nadväzovali zmeny smerom k demokratizácii spoločnosti – známe pod pojmom „glasnosť“ – čiže politika otvorenosti.

či dokonca aj konkrétne tituly.²²¹ V päťdesiatych rokoch prevládala domáca „budovateľská“ dráma podliehajúca metóde socialistického realizmu, ktorá upriamovala pozornosť na „nového človeka“, optimistického budovateľa s príkladným, teda výlučným pozitívnym charakterom. V ideálnej hre sprevádzal optimistické budovanie ľudový humor.²²² Bývalý riaditeľ Slovenského národného divadla Ivan Turzo ešte aj na prahu 60. rokov verejne proklamoval názor, že najdôležitejšou úlohou SND ako socialistickej umeleckej inštitúcie je „prinášať v dramaturgických plánoch, predovšetkým v činohre, problematiku blízku dnešnému človeku a stvárňovať súčasného hrdinu, tvorca komunistickej spoločnosti.“²²³ K nalinkovanej dráme sa pridali aj mnohí talentovaní pôvodní dramatici. Z tých, ktorí sa etablovali už v polovici 40. rokov priznal svoj omyl aj Peter Karvaš. Nielenže sa prostredníctvom vlastnej drámy snažil prehodnotiť predchádzajúce postoje (napr. v hre *Jazva*), ale aj ako teoretik – v *Zamyšlení nad dramaturgií*, ktoré v češtine vydal Československý spisovateľ v známej edícii *Otázky a názory* –, odsudzoval estetické prispôsobovanie sa slovenskej drámy normám socialistického realizmu 50. rokov, keď

²²¹ Dôležitú úlohu pri posudzovaní autorov zohrávalo ich spoločenské stanovisko (podpora režimu), politická príslušnosť (členstvo v KSS a KSČ), ale aj kultúrno-spoločenské postavenie (zastávanie funkcií v preferovaných organizáciách akými boli napr. národné zväzy dramatických umelcov či spisovateľov) a v neposlednom rade aj preukazovaná občianska angažovanosť v Revolučnom odborovom hnutí (ROH). V zmysle napĺňania kultúrnej politiky osobitnú kapitolu predstavovalo recipročné uvádzanie slovenskej drámy v Čechách a českej drámy na Slovensku. Slovenská dráma sa v prvej polovici sedemdesiatych rokov vyskytovala na českých javiskách najpočetnejšie počas celej existencie spoločného štátu Čechov a Slovákov. Zväčša sa uvádzala pri príležitosti výročí pripomínajúcich a podporujúcich československú vzájomnosť. Na druhej strane sa dramaturgický výber mohol ešte „obzerať“ dozadu a siahť po dráme napísanej pred rokom 1970 a jej inscenácie sa vo väčšine prípadov tešili úspechom. S „prikrývaním“ výročí sa najčastejšie spájala „dobře napísaná hra“ Ivana Bukovčana z roku 1969 *Kým kohút nezaspieva*, ktorú do roku 1989 uviedli v Čechách až 18-krát. Hneď po nej sa najčastejšie inscenoval *Dom pre najmladšieho syna* z obdobia SNP od Jána Kákoša, ale za tým treba vnímať aj spoločensko-politické postavenie autora (dlhoročný riaditeľ Novej scény, potom SND a tiež predseda Zväzu československých dramatických umelcov). Neskôr sa zo Slovenska najviac importovali už hry napísané priamo v období tzv. normalizácie, častokrát doslova na objednávku, ale – paradoxne – ich počet uvedení sa pohyboval maximálne medzi číslami 7 – 10 do roku 1989. Za autorov, ktorí plne podľahli normalizačným požiadavkám v dráme sa považovali predovšetkým Ján Solovič (*Žobrácke dobrodružstvo*, *Meridián*, *Strieborný jaguár*, *Zlatý dážd’* a i.), a Osvald Zahradník (*Sólo pre bicie (hodiny)*, *Sonatína pre páva*, *Zurabája alebo Epitaf pre živého*, *Prekroč svoj tieň* a i.). Výnimku v rámci oficiálneho prúdu tvorilo pár osamelých bežcov, akými boli napríklad Peter Kováčik a jeho hra *Krčma pod zeleným stromom*, alebo Nataša Tanská a jej *Predajňa 044* (inscenovaná pod viacerými názvami, najčastejšie *Finský núž*). Často a spontánnejšie uvádzaným autorom – teda mimo vyššie uvedené súvislosti –, bol Ivan Stodola (a je tomu tak dodnes). Koncom 90. rokov sa na českú divadelnú scénu vrátil Peter Karvaš a dokonca aj Leopold Lahola s hrou *Inferno*, ktorá na Slovensku doposiaľ nebola uvedená.

²²² Za ideálnu drámu sa vtedy považovala ľudová veselohra pre široké masy *Kozie mlieko* Jána Skalku (predtým sa uviedol hrou *Kmotrovci*, ktorá ešte nebola natoľko poznačená triednym pohľadom socialistického realizmu). Tematicky podporovala združstevňovanie, myšlienkovu naplňovala ideálnu predstavu v duchu uznesení vtedajšej Slovenskej divadelnej a dramaturgickej rady, ktoré proklamovalo, aby nové pôvodné hry boli prístupné a ľahko stráviteľné pre masové publikum, a podávané humornou formou ako podstatnou zložkou umeleckého diela. Vonkoncom však nešlo o tradíciu pranierujúcej slovenskej satiry, pri ktorej zrode stáli J. Chalupka, J. Záborský, J. Palárik či I. Stodola a ktorej moderným pokračovateľom bol P. Karvaš.

²²³ Turzo, Ivan. Jubileum slovenského divadelníctva. In: *Príroda a spoločnosť*, č. 5, 1960.

napísal: „Drama našich dní bylo především nedočkávané, mělo naspěch; jako chtěla být báseň státnickým činem, jako chtěl román okamžitě obejmout generaci a epochu, divadlu jsme ukládali, aby bylo na výši úkolů dne: naše hry o vnitřních i vnějších stavbách a tadbách byly většinou iluzorními pokusy držet krok s rytmem doby.“²²⁴ V tvorbe zo šesťdesiatych rokov doslova varoval pred totalitou sériou hier s jej mnohými podobenstvami. Obdobie takzvanej normalizácie, teda po okupácii Československa armádami Varšavskej zmluvy, keď nastúpil najväčší „diktát“ zo Sovietskeho zväzu, práve Petra Karvaša úplne zmietlo zo scény.

V divadlách sa uprednostňovala hlavne sovietska dráma, ale aj dráma ostatných krajín socialistického bloku. Ako v domácej, tak aj v ostatnej socialistickej dramatiky sa začal „predhadzovať“ nepriateľ socializmu ako negatívny hrdina a jeho negatívne vlastnosti sa opäť nazerali čierno-bielym videním. Socialistická morálka prostredníctvom takýchto hier pranierovala karierizmus, prospechárstvo, úplatkárstvo a iné spoločenské neduhy, ktoré narúšali cestu spoločnosti v štádiu rozvinutého socializmu a spejúcej ku komunizmu. Aj v dramatickej stavbe hier prevládala šablónovitosť a navyše plytký frázovitý publicistický jazyk. Dodajme však, že predmetom tejto práce, ani prostredníctvom jej hlavného hrdinu Ladislava Chudíka, nie je kopírovať dejiny slovenskej drámy v jej úplnosti, preto uvedené tendencie v jej vývoji nie sú vyčerpávajúce. Na druhej strane, nakoľko Ladislava Chudíka vnímame ako „pilier“ hereckého súboru prvej slovenskej profesionálnej divadelnej scény práve od päťdesiatych rokov 20. storočia, o ktorý sa do určitej miery opieral aj repertoár, faktom zostáva, že inscenácie slovenských a českých hier, v ktorých od svojich počiatkov účinkoval, chtiac-nechtiac ilustrujú dobovú divadelnú dramaturgiu každej fázy politicko-spoločenského vývoja.²²⁵

Dobrý herec si v mnohých prípadoch dokázal poradiť aj s postavami „sovietskeho občana“, ktoré – ako sa vraví – „žuštali papierom“. Takým bol do značnej miery aj lekár Krečet z inscenácie hry ukrajinského autora Aleksandra Evdokimoviča Kornijčuka *Chirurg Platon Krečet* (1954), pri ktorom sa musíme pristiaviť ako pri prelomovom okamihu vo vývoji slovenského profesionálneho herectva vôbec. Totiž, postava chirurga Krečeta bola pomerne

²²⁴ Karvaš, Peter. Zamyšlení nad dramaturgií. Edice Otázky a názory, Praha : Československý spisovatel, 1969, s. 11-12.

²²⁵ Pochopiteľne, v nadväznosti na vojnové roky utrpenia zazneli v slovenskej dráme 50. rokov aj občasné existencialistické hlasy (J. Barč-Ivan, L. Lahola, P. Karvaš, I. Bukovčan) a v období tzv. normalizácie zasa v nadväznosti na 60. roky doznievali občas aj veľmi zvučné hlasy absurdnej drámy (R. Skukálek, J. Váh, P. Karvaš, M. Lasica a J. Satinský, S. Štepka, Ľ. Feldek, V. Klimáček a i.). Takisto treba dodať, že nie všetky hry sa inscenovali a nie všetky sa inscenovali v rámci hlavného tzv. oficiálneho prúdu divadla, ktorý Ladislav Chudík ako člen Slovenského národného divadla zastupoval.

plasticky napísaná a ktorýkoľvek herec by ju vtedy Chudíkovi mohol iba závidieť.²²⁶ (Mimochodom, bola to prvá z Chudíkových početných rolí lekárov, ktoré ho v hereckom živote akosi osudovo stretali.) Práve na Krečetovi sa ukázalo, ako racionálne pristupuje Ladislav Chudík k tvorbe postavy. Najskôr ju podrobí analýze, skúma jej psychologické pozadie a možnú logiku, aby na základe toho vytvoril motivický reťazec pre jej herecké konanie. Pritom sa usiluje o sebaujadrnenie, čiže vyjadrenie, v ktorom by sa nevzdialil samému sebe. Aby výraz postavy bol zároveň aj výrazom jeho samého. Práve takýmto prístupom sa mu podarilo eliminovať literárne zidealizovaný portrét Krečeta do vierohodnosti. Ladislav Chudík Krečeta neheroizoval. Skôr sa opieral o príbeh lekára, ktorý je tiež len človek s právom na omyl, pretože nie všetko sa v živote odvíja priamočiaro. Inscenácia, ktorú v hereckej rovine vďaka výkonu Ladislava Chudíka môžeme charakterizovať ako hraničný bod medzi tradičným a moderným slovenským herectvom, priniesla Martinovi Hubovi, neskôr hereckému kolegovi, prvý pravdivý divadelný zážitok. „Pamätám si, ako som ešte ako dieťa bol na predstavení *Chirurg Platon Krečet*, jednej z tých povinných hier, aké sa vtedy uvádzali... Uprostred toho, povedal by som tendenčne vyumelkovaného veselia, sa zrazu otvorili dvere, vošiel Chudík a prehovoril. Tá jeho normálnosť prejavu, reálnosť tónu, ma absolútne pritlačili k stoličke! Popri stereotype, aký na javisku vládol, ma to v tom najlepšom zmysle slova vyrušilo! Zrazu som začal počúvať, čo ten herec vlastne hovorí. Pritom musím povedať, že pán Chudík nie je typ herca, ktorý by zvlášť obdivoval prehnaný civilizmus, pretože chápe a vždy chápal výnimočnosť priestoru, akým javisko je. Javisková reálnosť je totiž celkom iná ako reálnosť ulice. Často sme spolu na túto tému hovorili najmä v mojich začiatkoch, pretože som bol príslušníkom hereckej generácie, myslím tým generácie Divadla na korze, ktorá programovo depatetizovala herecký prejav a hľadala určité autentické momenty v javiskovom dianí. Rád nás upozornil, že autenticita javisková a autenticita života sú pomerne dosť odlišné kvality autenticity. Spomínam to preto, lebo pán Chudík si pri všetkej snahe o reálny tón a vnútorný obsah slova zachoval aj tú, pre javisko nevyhnutnú vznešenosť.“²²⁷ Už v postave Krečeta sa tak objavila Chudíkova neobyčajná schopnosť komprimovať dramatickosť dovnútra. Teatrológ Miloš Mistrík pri

²²⁶ Postavu chirurga Krečeta v rámci Československa rovnako v päťdesiatych rokoch stvárnil aj jeden z najimpozantnejších českých hercov a režisérov Miroslav Macháček v Krajskom oblastnom divadle v Českých Budějoviciach, kde si prvýkrát „odpykával“ trest za svoje politické a umelecké presvedčenie, za „nepriateľskú činnosť“ voči štátu. Rolu Krečeta považoval za veľkú hereckú príležitosť.

²²⁷ Krénová, Ľubica. Ladislav Chudík, Bratislava : Divadelný ústav Bratislava; Slovart, 2009, s. 95.

spätnom hodnotení slovenského divadla 20. storočia pripomenul, že oproti tradičnému romanticko-recitátorskému hereckému štýlu Chudík už touto postavou dôrazne „prispel do diskusie o slovenskom hereckom prejave“ ako „cizelér slova, ktorého striedmosť v mimickom a gesticom prejave bola príznačná od jeho začiatkov. (...) Nebol to však výkon, ktorý by stál na slove,“ už vtedy „sa mu pripisovala racionalita a konštruktérstvo.“²²⁸ Aj Ladislav Chudík si inscenáciu sám v sebe zakódoval ako výnimočnú hereckú skúsenosť: „Premiéra bola nevídaná, publikum burácalo nadšením, až nás podozrievali, že sme si ho zrejme zaplatili. Inscenácia sa stala divadelným bestsellerom! Neviete si predstaviť, aký to bol úspech, veď v tom čase na ktorúkoľvek inú sovietsku hru chodilo v priemere dvadsať divákov.“²²⁹

Pri sledovaní obsadzovania L. Chudíka po návrate na hlavnú scénu SND do inscenácií hier pôvodnej slovenskej drámy sa zreteľne ukazuje, že typovo „neslovenský“ herec nikdy svojím zovňajškom neevokoval vhodného predstaviteľa postáv z diel slovenských klasikov Palárika, Tajovského či Timravy. K výnimkám, ktoré – obrazne povedané – potvrdzujú pravidlo, patril napríklad jeho Svättojánsky v *Bačovej žene* Ivana Stodolu. Je tu ešte jedna výnimka, ktorá je výnimkou aj v rámci slovenskej dramatickej spisby a s ktorou sa herec stretol dokonca dvakrát. Logicky, pretože išlo o veršovanú drámu P. O. Hviezdoslava *Herodes a Herodias* (1955, 1970), pre ktorú bol už ako etablovaný recitátor naopak predurčený. Keď v roku 1955 pri príležitosti slávnostného otvorenia Divadla Pavla Országha Hviezdoslava (DPOH) klasik réžie Ján Borodáč obsadil Ladislava Chudíka v inscenácii Hviezdoslavovej tragédie do úlohy Jochanana Krstiteľa, Herodesa Antipasa vtedy alternovali Viliam Záborský a Andrej Bagar. Réžisér novej inscenácie tej istej hry z roku 1970, Karol L. Zachar ponechal síce hlavnú postavu opäť Záborskému, ale zároveň ju alternoval štyridsiatnik Ladislav Chudík. Inscenácia bola venovaná 50. výročiu založenia Slovenského národného divadla. Chudíkov „postup“ nespočíval v prirodzenom vekovom dozretí na postavu staršieho muža, ale v hereckom dozretí na komplikovanejšiu rolu. Hviezdoslavova veršovaná tragédia je nesmierne javiskovo náročná a aj v slovenskej dramatickej spisbe vyniká ojedinelou mohutnosťou myšlienkovej koncepcie a bohato štruktúrovaným tvarom. Napokon, spisovateľ sám prekladal Shakespeara, Goetheho, Puškina, Madácha a zároveň sa od nich aj učil. Vo svojej tragédii spracoval známy biblický príbeh o Herodesovi a Herodiade, o ich nezaslúženej sláve i zaslúženom páde, ale aj o krásnej Salome a Jochananovi. Hviezdoslav

²²⁸ Mistrík, Miloš a kol. Slovenské divadlo v 20. storočí. Bratislava : Veda, 1999, s. 184-186.

²²⁹ Krénová, Ľubica. Ladislav Chudík, Bratislava : Divadelný ústav Bratislava a Slovart, 2009, s. 96.

však išiel až za biblický príbeh a náboženské motívy a na ich pozadí sledoval účinky fenoménu zla na národ svojej doby, v ktorej trpel národnostne i sociálne. Preto aj mladý, krásny a múdry Jochanan nie je len náboženským kazateľom, ale aj vzbúrencom proti pozemskému zlu. V dráme zvlášť vyniká to, čo je pre slovenskú kultúru dvadsiateho prvého storočia už iba dávny, vzácnym a takmer strateným literárnym dedičstvom. Básnikov jazyk – krásna, zvučná, melodická a z ľudových zdrojov sa napájajúca slovenčina. Hviezdoslavova hra *Herodes a Herodias* je síce jedinou slovenskou veľkolepou veršovanou drámou, ale predsa len ju písal spisovateľ bez praktických divadelných skúseností. Preto je označovaná skôr za knižnú drámu a hľadanie jej javiskového tvaru býva pre inscenátorov riadnym tvorivým orieškom.²³⁰ Istú výhodu v nej majú tí herci, ktorí popri zložitosti deja a náročnosti textu nemusia zápasiť ešte aj s veršom. Preto už samotné obsadenie Chudíka do roly Herodesa Antipasa bolo správnou voľbou a do značnej miery sľubovalo modernejšie poňatie. Chudík totiž ako jediný z dovtedajších Herodesov dokázal hrdinu aj v básnickom prejave nezaťažiť pátosom a obdариť istým poľudštením. Rovnako to postrehol aj Vladimír Štefko: „Verš mu nerobí viditeľné ťažkosti a jeho kreácia má presne diferencované polohy Herodesa opantaného láskou, mocou, je obeťou kráľovniných chůtok, vojvodcom s energickým mečom v ruke i vädnúcim, unaveným človekom, ktorý pochopil nevyhnutnosť svojho neslávneho konca.“²³¹

Ladislav Chudík na veršovanú drámu nadviazal spodobením básnika Andreja Sládkoviča v inscenovanom pásme poézie *Pieseň našej jari* (1956). Autentickú predstavu o výnimočnom herecko-recitačnom výkone Chudíka v ňom dnes získame už iba prostredníctvom dobových recenzií. Nielen domáca, ale aj česká odozva po vystúpení v Prahe sa na tom vzácnne zhodli. „Je príznačné..., že nadšený potlesk vyvolala scéna, v níž L. Chudík takovým „neefektným“, v gestu i mimickém výraze citlivě a střídě odvážným způsobem přednášel Sládkovičovu „Marínu“...“²³² „Chudík je hercem se vzácně tvárným hlasem, střídým a výrazným gestem, s moudrým čelem, za kterým rychle uhodnete myšlenku. Je prostý – nic v jeho projevu není konvenční, nic není všední. Vůbec nejde o slova

²³⁰ Na začiatku 90. rokov 20. storočia sa o inscenovanie veršovanej drámy *Herodes a Herodias* znova pokúsil Miloš Pietor (v hlavnej úlohe s Martinom Hubom) a pri príležitosti 90. výročia SND jeho žiak a v mnohom aj pokračovateľ Roman Polák (v hlavnej úlohe s Tomášom Mašťalírom). Ani jedna z inscenácií neakcentovala verš, prvá bola viac tematickým hľadaním a pokusom o aktualizáciu, druhá (výrazne v texte krátená a upravovaná) snahou o oživenie a vyznenie silného príbehu, ktorú slovenská kritika považuje za doposiaľ najvydarenejšiu, no súčasne aj pôvodnej predlohe najviac vzdialenú.

²³¹ Štefko, Vladimír. Herodes ako dráma človeka. In: Svedectvá o divadle. Bratislava : Dilema, 2001, s. 49.

²³² Opavský, Jaroslav. Píseň našeho jara. In: Rudé právo, 19.3.1957.

v jejích prvním významu, ale o něco hlubšího, většího. Chudík v pásmu vytváří charakter Sládkoviče. Divák chápe nejen to, co mu postava říká, ale i to, jaký člověk k němu mluví. Má pocit, že nejde o reprodukci cizí básně, ale že je při zázračné chvíli, u jejího zrodu. Vůbec si neuvědomujete, že herec má ta slova dávno připravená: tolik sugestivní je jeho hledání – jako by vyjádřil to, co ho v okamžiku přednesu naplňuje. Ani jednou neporušil verš, všechno mělo přesný, vědomý tvar.“²³³ „Verše Maríny přednášel v sladkém zadumání, uzavřený ve své bolesti – jako by se bál, že odhaluje až příliš mnoho ze svého citového tajemství.“²³⁴

Ako sme už uviedli, zo súdobých dramatických autorov Chudíkovmu naturelu najviac konvenovala tvorba Leopolda Laholu, Petra Karvaša a Ivana Bukovčana²³⁵, teda predstaviteľov modernej mysliteľskej drámy. Bola to dráma oslobodená od klasických postupov a riešení, ktorá stávala na rafinovaných kompozíciách a vybrúsených dialógoch. Mnohé z hier sú situované do izolovaných priestorov, v ktorých sa veľakrát až existenciálne témy zintenzívňujú a zintímňujú. Nie každý herec dokázal postavy v takto tematicky zameranej dramatiky naplniť. Preto aj autori čoskoro vycítili, že herec – intelektuál Ladislav Chudík, schopný prísneho logického uvažovania a racionálneho odstupu od postavy, je ideálnym hereckým rezonérom modernej slovenskej dramatiky. S Petrom Karvašom²³⁶ ako dramatikom sa znova zišli až na hlavnej scéne ND, keď upútal v inscenácii Karvašových *Diplomatov* (1958) ako McIntyre. Okrem tejto stvárnil ďalšie karvašovské postavy – Korbeľa v inscenácii hry *Zmrŕtvychvstanie deduška Kolomana* (1960), Stanislava Ondruša v *Jazve* (1963) a Pobočníka vo *Veľkej Parochni* (1965). Poslednou karvašovskou príležitosťou, zhodou okolností aj v poslednej spoločnej inscenácii s režisérom Budským, bol Brix v *Experimente Damokles* (1967). Chudík síce hral vo väčšine Karvašových hier uvádzaných v SND, ale nie vo všetkých. Karvaš bol plodným autorom a ak v počiatkoch teoretického uvažovania nachádzal

²³³ Urbanová, Alena. Dva podněty ze Slovenska, Divadelní noviny, 11. 12. 1957, s.1-2.

²³⁴ Lajcha, Ladislav. Intelekt, jako kompas, Divadelní noviny, 26/1961, s. 2.

²³⁵ Teatrológ Ján Boor trojicu dramatikov nazýva „trojklanným štítom“ slovenskej drámy 20. storočia, čo je vhodné vnímať viac ako subjektívny než objektívne podložený odborný názor.

²³⁶ Dielo „viacdomého“ tvorcu Petra Karvaša (1920 – 1999), medzinárodne uznávaného dramatika i teatrológa v jednej osobe, bolo z politických dôvodov ochudobnené o celé štvrtstoročie tvorby. Najskôr to bol dôvod „židovskej rasovej príslušnosti“ počas druhej svetovej vojny. Jeho najslávnejšia hra *Polnočná omša* bola inšpirovaná tragickou smrťou oboch rodičov. Prvé vyradenie z literárneho života, kedy publikoval iba pod pseudonymami, ho predurčilo stať sa antifašistickým autorom. Druhýkrát sa stal neprípustným z dôvodu ideologického, kedy sa na zozname zakázaných autorov vyskytoval takmer dvadsať totalitných rokov. V časoch zákazov publikovať používal viaceré pseudonymy ako napríklad Peter Bystrík (pod ním debutoval), Jozef Repka, Ján Róbert Lipka, Jakub Riečan, P. Bystrický a iné. Vo svojej tvorbe sa vzpíeral dogmatickému mysleniu, a tak sa mu hra *Absolútny zákaz* (1968) stala až symbolicky osudnou. Na scénu sa vrátil až vďaka „gorbačovovskej perestrojke“, približne rok pred nežnou revolúciou.

divadelnosť v akcii a v hereckom konaní, neskôr za najdôležitejšiu pre divadlo považoval drámu ako najstabilnejšiu sémantickú osnovu s možnosťou vysokej usporiadanosti.²³⁷ Nielsen ako dramatik, ale aj ako teoretik sa čoraz viac sústreďoval na konštrukciu drámy, v jeho prípade najmä modelovú drámu, a až v druhom pláne vybrusoval postavy. Mnohé z jeho neskorších postáv na uprednostňovanie celku a konštrukcie drámy doplatili práve určitou plochosťou a neživotnosťou. Podľa slovenského literárneho vedca Jozefa Bžocha sa Karvaš vyznal „v ľuďoch ako málokto, vytvoril desiatky a desiatky postáv, typov a charakterov, hoci mu niekedy prekonštruovanosť deštruovala ich ľudské črty, hoci niekedy nad spontánnosťou prevládal chladný intelekt.“²³⁸ V Karvašových *Diplomatoch* režisér Ivan Lichard obsadil Ladislava Chudíka už s jasným účelovým využitím jeho intelektuálnych hereckých schopností do úlohy strategického McIntyreho. Išlo o dramatikovu prvú hru z anglického prostredia. Jej očakávanie sa preto zároveň naplňalo obavami, či natoľko vzdialené udalosti a súvislosti dokážu osloviť domáceho diváka. Hra mala československú (a svetovú) premiéru v Ústrednom divadle československej armády v Prahe ešte pred uvedením v Slovenskom národnom divadle (obe v roku 1958). V tom istom roku sa inscenovala – ako to častokrát v rámci kultúrno-politickej spolupráce medzi ČSSR a ZSSR bývalo zvykom –, aj v Divadle komédie v Leningrade.²³⁹ Hra všade zaznamenávala „nepovinné“, a teda nepredstierané pozitívne prijatie. Diváci i kritika pochopili, že anglické prostredie reprezentovalo modelovú situáciu dešifrovateľnú pre ktorúkoľvek inú, aj východoeurópsku krajinu. Je totiž dôležité si uvedomiť, že *Diplomati* vznikli koncom päťdesiatych rokov, kedy sa o zvrátenosti doby predsa len dalo otvorenejšie vyslovovať cez príklad z „nedomáceho“ a ešte lepšie „západného“ prostredia.²⁴⁰ Je fakt, že Peter Karvaš predstavoval v danom období vrcholného domáceho dramatika, jeho nové hry očakávali nielen divadelníci, ale aj diváci. Nebolo tomu

²³⁷ Peter Karvaš neskorší vývoj myslenia o divadle premietol do ďalšej z najpodstatnejších teoretických prác *Priestory v divadle a divadlo v priestore* – vyšla najskôr v samizdate, oficiálne roku 1984.

²³⁸ Bžoch, Jozef. Zblízka i zďaleka. In: *Spriaznení duchom*. Banská Bystrica : Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, 2000, s. 45.

²³⁹ V priebehu dvoch rokov sa *Diplomati* inscenovali na ďalších českých javiskách v Mladej Boleslavi, Hradci Králové, Českých Budějoviciach a v Klatovech.

²⁴⁰ Na podobnom princípe P. Karvaš vybudoval ďalšiu hru *Vlastenci z mesta YO čiže Kráľovstvo za vraha*, ktorú napísal v období vnútorného strachu počas tzv. normalizácie, kedy – oficiálnou kritikou obviňovaný z kozmopolitizmu –, vôbec nemohol publikovať. Hra rezonovala až v druhej polovici 80. rokov, keď sa dostala na domáce javiská vďaka „perestrojke“ a „glasnosti“. Divadlom, prostredníctvom jeho dramaturga Jozefa Mokoša, ktoré akoby „na okraji záujmu“ vracalo Karvaša na slovenské javisko, bol Poetický súbor Novej scény. Divadlo, ktoré vďaka slovu poézia vo svojom názve nepatrilo k scénam pod najprísnejším cenzúrnym drobnohľadom, „prepašovalo“ do svojho repertoáru už v roku 1986 Karvašovu *Súkromnú oslavu* a v roku 1988 práve *Vlastencov z mesta YO alebo Kráľovstvo za vraha*. Objavovali sa tu aj iní autori ako napríklad Karol Horák či Ľubomír Feldek. Žiaľ, toto „okrajové“ divadlo nedisponovalo výrazným hereckým súborom.

inak ani v prípade inscenovania *Diplomatov*. Napokon aj dramatikov priateľ Chudík sa v jeho hrách ocital čoraz radšej, najmä pre ich brilantný intelektuálny humor. Práve v *Diplomatoch* mal možnosť nadviazať na skúsenosti získané počas práce s režisérkou Magdou Husákovou-Lokvencovou, ktorá v ňom objavila schopnosť racionálneho nadhľadu spojeného s riešením situácií s noblesnou anglickou bravúrou. Taká bola aj jeho postava diplomata, veľvyslanckého radcu McIntyreho, „príčinlivého a učenívého (...) majstra intrigy a taktiky, s akou sa nikde nestratí.“²⁴¹ Dej hry sa síce odohráva na konkrétnom britskom veľvyslanectve na strednom Východe, avšak nejde o žiadne konkrétne politické pozadie či situáciu. Karvaš tu využil anekdotu o pastierovi, ktorý dvakrát oklamal dedinčanov falošnou informáciou o príchode vlka, a keď potom vlk naozaj prišiel, nik stádo neochránil, pretože už nik pastierovi neveril. V analogickej situácii sa ocitne aj diplomat Oliver Cox, ktorý prichádza na anglické veľvyslanectvo s víziou zmeny kurzu diplomacie, avšak svoj ideál stratí do dvadsaťštyri hodín. Narazí na nedôveru ostatných, nakoľko s podobnými „ideálnymi“ experimentmi mali už svoje skúsenosti. Navyše, ako hovorí postava Thorneycrofta, „ten istý klobúk a tie isté zásady nemá človek nosiť pridlho“.²⁴² Kým bol totiž Šamardal – postava, ktorá v príbehu zohráva „jazýček na váhach“ –, nepriateľom (vlastnej) hostiteľskej strany, ľudia ho nenávideli, len čo sa stal nepriateľom hosta, ľudia za jeho záchranu vyšli do ulíc. Karvaš sa v hre, ktorú napísal bezprostredne po roku 1956, prvýkrát opatrne pokúša pomenovať praktiky ŠtB a KGB predchádzajúcich rokov, ale iba v niekoľkých replikách: „McIntyre: Čímže sa zamestnáva tento človek? Navštevuje cieľavedome ľudí najnižšieho pôvodu a vyvoláva protianglické a protidemokratické nepokoje. Spôsobil dokonca demonštráciu pred britským veľvyslanectvom! Položme si otázku: Čo iného vlastne robia agenti Moskvy? Cox: Ale ved’ ten človek... ved’ dr. Šamardal... ved’ nepovedal nič, čo by nebola pravda...! Turnbull: Je to práve jeden z najosvedčenejších demagogických trikov komunistov! Ani sa nenamáhajú, aby predstierali opak!“²⁴³ Výsledkom nového čítania Karvašovho textu po pol storočí od jeho vzniku je, žiaľ, vykonštruovaná hra s modelovou situáciou až na hranici trápnoti. Nemá výpovednú silu, aby naplnila zámer autora. Podobne je na tom aj humor hry – opäť vykonštruovaný, preverbalizovaný a miestami až trápny. Postavy nie sú charaktermi, ale jednoduchými a jednoznačnými figúrkami. Jedinou postavou, ktorá má aký-taký vývoj,

²⁴¹ Vrbka, Stanislav. Cestami slovenskej drámy. Bratislava : Divadelný ústav v Bratislave, 1969, s. 95.

²⁴² Karvaš, Peter. Diplomati. Bratislava : Diliza, 1969, s. 49.

²⁴³ Ibidem, s. 60.

„tajomstvo“ a bod zlomu je McIntyre a iba vďaka svojmu postaveniu sivej eminencie, ktorá prehovorí iba ak je to nevyhnuté, sa dokáže ubrániť pred osudom ostatných postáv, ktoré sa doslova utápajú v obrovských vlnách slov. Karvaš postavu veľvyslancaovho osobného tajomníka Aleca McIntyrea opisuje v úvode tak, že je „na nerozoznanie podobný vyrezávanému orientálnemu bôžikovi na knižnici; zdá sa, že ho vzrušenie najbližšieho okolia zaujíma ako počasie v Paraguaji, s nezúčastnenou skepsou sleduje“²⁴⁴ dianie okolo seba. Dramatik celkovo stavia pointu hry na všemocnosti tajomníkov. Aj keď ich najdôležitejšie postavenie v politickej hierarchii chvíľami spochybni mocou žien, v mene ktorých sa občas dejú aj závažnejšie veci, sú to oni, ktorí ťahajú za nitky. Bezvýrazní, zdanlivo slúžiaci, v skutočnosti riadiaci. Taký je aj jeho vstup do deja v Chudíkovom výstižnom podaní: „McIntyre /po celý čas hral zložitú hru; pozoroval s nezúčastnenosťou hráča; na pani Coxovú sa usmieval, jej dcéru obslúžil, no niet v ňom ničoho lokajského, naopak, keby nebodaj vypukol požiar, ako že hneď vypukne, od neho by sa očakávalo, že zachráni všetkých ostatných; až teraz vstupuje do hry a dobre to vie/. Dovoľte, Excelencia, najsamprv otázku. Želáte si, aby som vás o výrokoch ostatných pánov o Vašej Excelencii informoval hneď, a či až príležitostne? (...) Podľa môjho súdu, Excelencia, nijaké trvalé priateľstvo nie je mysliteľné bez presných informácií. A už vôbec bez nich nemožno viesť tento úrad.“²⁴⁵ Svoju filozofiu objasňuje aj Glorii, dcére veľvyslanca, pričom nie je podstatné, či mu ide o ňu, alebo o veľvyslanca prostredníctvom jej vplyvu – získal by totiž v oboch prípadoch: „To najdôležitejšie v našom živote sú tajomstvá, či nie? Sme mocní, ak vieme, čo nevedia druhí. Slová znamenajú čosi celkom iné, keď sú tajné a tajné skutky sa nestali, alebo sa stali ináč! Jediná trvalá valuta na svete, Gloria, sú dnes tajomstvá! Sú ako nevybuchnuté nálože, nepreplatené zmenky, nevyriešené heslá wertheimok... A nenahraditeľnými strážcami dôležitých tajomstiev – sú tajomníci. (...) Myslíš, že zo mňa už dávno nemohol byť veľvyslanecký atašé? Že nemám v malíčku, čo majú títo panskí fičúri v hlavách? Ale ja nechcem! Nechcem byť ani ministrom zahraničia! Ja som už vstúpil do dejín, Gloria! (...) Moderné dejiny našej civilizácie, Gloria, sú dejinami osobných tajomníkov. Spojenecké zmluvy, rozsudky smrti, ústavné zákony – to všetko v pravú chvíľu predloží, alebo nepredloží osobný tajomník! (...) Nazdávaš sa, Gloria, že zázračné vymenovanie Tvojho otca vymohli jeho vznešení priatelia zo snemovne lordov? Ale kde! Akýsi McAnearney, osobný tajomník

²⁴⁴ Karvaš, Peter. Diplomati. Bratislava : Diliza, 1969, s. 3.

²⁴⁵ Ibidem, s. 16.

ministra zahraničia, môj vzdialený bratanec, predložil jeho vec Jeho Lordstvu práve vtedy, keď bolo treba a práve v takej podobe, v ktorej mohla prejsť! Tým sa o nej rozhodlo!“²⁴⁶ Na presvedčivom stvárnení Ladislava Chudíka pritom vyniká najmä to, ako danú vysokú hru, ktorú zjavne hrá s pôžitkom, komentuje naopak bez vášne hráča, stroho, tlmene až sucho, ale sebaisto. Bola by to však priveľmi jednoznačná charakteristika človeka, ak by nemal svoju Achyllovu pätu, ktorou je práve Gloria a ktorú sa mu aj napriek upevneniu svojej pozície nepodarí získať. Pretože „každý človek urobí v živote jednu obrovskú hlúposť, ktorá sa mu stane, ako sa hovorí, osudnou... Od tej fantastickej noci v hoteli Continental nemôžem sa od teba odpútať...“²⁴⁷ Premiéra *Diplomatov* však naplnila predovšetkým očakávanie diváckej verejnosti, pretože do veľkej miery predstavovala uvoľnenie z krčca socialistického realizmu, dovtedy prezentovaného aj v divadle. V recenziách sa objavili výhrady iba voči hereckej úrovni inscenácie, s výnimkou Ladislava Chudíka a čiastočne Karola Machatu (Thorneycroyft). Kritika argumentovala tým, že súbor nemá dostatočné skúsenosti s konverzačnými hrami, ani s intelektuálnym textom, pretože pri takýchto predlohách musí mať „herecký prejav švih a nesmie upadnúť do naučených manier, ale stále hľadať nové výrazové prostriedky.“²⁴⁸ Preto vytvorenie Chudíkovho McIntyreho bolo unisono hodnotené ako ukážka nestagnujúcej hereckej práce. „Plné absolutórium v *Diplomatoch* môže dostať iba Ladislav Chudík, ktorého prejav bol skutočne vzorný, inteligentný a dokonale ovládal Karvašov konverzačný dialóg. (...) Pri jeho výkone aj treba ceniť menovite to, že celý išiel zvnútra, bol pokojný až strohý, ale jeho slovný prejav bol plný napätia a dramatickosti.“²⁴⁹ Alebo: „V strede bratislavskej inscenácie je postava osobného tajomníka, ktorého hrá Ladislav Chudík, ako bravúrny rozohrávač, najviac ovládajúci umenie skratky a úspornosti výrazu“²⁵⁰, píše jeden recenzent a ďalší charakteristiku Chudíkovho diplomata dopĺňa: „Predovšetkým Ladislav Chudík ovládal part osobného veľvyslanckého tajomníka s jemným nádychom jagovskej jedovatosti, distinguishingovej zdržanlivosti.“²⁵¹

V roku 1960 SND inscenovalo Karvašovo *Zmŕtvychvstanie deduška Kolomana*, v ktorom L. Chudík opäť obstál ako „diplomat“ v úlohe novinára. Nie najlepší režisér tohto obdobia v SND Tibor Rakovský nedozretú dramatikovu výpoveď svojou inscenačnou

²⁴⁶ Karvaš, Peter. *Diplomati*. Bratislava : Diliza, 1969, s. 43.

²⁴⁷ Ibidem, s. 45.

²⁴⁸ Vdovják, Jan. Karvašovi *Diplomati* na scéne ND. In: *Smena*, 2.7.1958.

²⁴⁹ Ibidem.

²⁵⁰ Procházka, Miroslav. Premiéra pôvodnej hry v Prahe a Bratislave. In: *Pravda*, 7.7.1958.

²⁵¹ Fuchs, Aleš. Potlesk poslednej premiéry sezóny. In: *Smena*, 1.7.1958.

bezradnosťou iba umocnil. Nedokázal si poradiť s Karvašovým častým nedostatkom – problematickým udrzaním optimálneho dramatického tvaru, ktorý na jednej strane doplácал na oslabenie dramatickosti konfliktu v dôsledku jeho rozdrobenosti do množstva nadbytočných postáv a na druhej strane na publicistické zjednodušovanie problému. Keď Činohra SND v tom istom roku uviedla v rámci Festivalu súčasnej drámy inscenáciu tejto hry, Jozef Träger poznamenal, že „taký slávny dramatik dal výborným hercom tak žalostne málo príležitostí...“ v hre, v ktorej deduškov zať Remenár ide najskôr „hlavou proti múru“, a keď ho povýšia na šéfredaktora, „dostane rozum“, lebo sa ho zmocní strach. Žiaľ, príčiny onoho strachu už Karvaš neodhalil, respektíve mal strach ich pomenovať.²⁵²

V *Jazve* (1963) Ladislav Chudík stvárnil vedca – genetického biológa Stanislava Ondruša, ktorému sa v boji proti vládnucim konzervatívnym názorom podarí obhájiť veľké vedecké víťazstvo. Postava bola dramatickou absorpciou atribútov čestnosti a charakternosti jednotlivca, mravnosti spoločnosti. Zápasíaci vedec ako príslušník inteligencie navyše odkazoval medzi riadkami na politické praktiky päťdesiatych rokov, na pozadí ktorých sa obhajoval ako etický človek. *Jazva* v súdobej dramatiky a v čase svojho vzniku znamenala prínos skôr osobitý než výrazný. Svojím námetom sa dotkla ošemetnej témy vyrovnávania sa s kultom osobnosti, otvorenej jazvy, ktorú toto obdobie vyrylo do duše spoločnosti a potom sa nedokázala zahojiť. Konfliktom hry je totiž konkrétne morálne vyrovanie sa s medziľudskými dôsledkami vykonštruovaných politických procesov. Táto občianska hra je síce napísaná publicistickým jazykom, ale do značnej miery korešponduje s Karvašovou teoretickou tvorbou. Karvaš – dramatik sa tu snažil aplikovať tézy teoretika Karvaša vyslovené v štúdiu *O drammatizme pravdy*, ale aj v *Zamyšlení nad dramatem*. V oboch teoretických prácach je predmetom jeho výskumu „problematika súčasného konfliktu“, ktorú vníma ako najbohatší zdroj otázok pre dramaturgiu a divadelnú teóriu a ktorá by sa vo svojej podstate mala opierať o „proces prenikania k pravde“ – pravde o spoločnosti a človeku, o jej a jeho etike.²⁵³ Aj konflikt hry *Jazva* má povahu „procesu prenikania k pravde“. Ibaže dnes vieme, že táto hra nespochybňuje komunizmus, ale usiluje sa o jeho obrodu. Roduverní členovia sa zbavujú omylov minulosti a takto očistení od nánosov predchádzajúceho temna pokračujú na ceste k „svetlým zajtrajškom“. Hra je politická aktualita, ktorou autor reagoval na „oteplenie“ doby po roku 1956, ako o tom s trochou

²⁵² Vrbka, Stanislav. Cestami slovenskej drámy, Bratislava : Divadelný ústav, 1969.

²⁵³ Ibidem.

irónie hovorí jedna z postáv (redaktor Oto, Ondrušov zať): „V sviežom vánku dvadsiateho zjazdu si znova našla pevnú pôdu pod nohami!“²⁵⁴ Hlavná postava Stanislav Ondruš lavíruje medzi presvedčením a prispôsobovaním sa. Prezentuje príkladné pokrivenie charakteru v dôsledku strachu a po politickom uvoľnení tristné precitnutie, zhrozenie sa nad vlastným konaním. Dá sa povedať, že Karvaš práve na ňom ukazuje mechanizmus totality. Malá občianska činohra, ako znie jej podtitul, je však v podstate moralitou, ktorú plne vystihujú Ondrušove slová v závere druhej medzihry: „Ako je to vlastne so mnou...? Som ja vôbec ešte slušný človek...? Bože môj, čo sa musí stať, aby som sa z toho dostal... aby som mohol zasa žiť ako... ako slušný človek...?!“²⁵⁵ Avšak táto moralita neprináša ani katarziu, ani nedokáže pomenovať vinníka. Voči režimu si necháva zadné dvierka – ako sme povedali, nie je prezretím nad komunizmom, ale snahou o mravnú a v podstate alibistickú nápravu jeho chýb, k čomu na záver dospeje aj hlavný hrdina, „rozpoltený“ Ondruš: „Bál som sa. Bál. Vtedy bolo veľa zakríknutých. So zakríknutými nemožno dôjsť ku komunizmu. Nejestvuje zakríknutý súdruh. Alebo zakríknutý, alebo súdruh. Už nebudem taký!“²⁵⁶ Ladislav Chudík, predstaviteľ Ondruša, „vo všetkých dimenziách pochopil takéto postavenie svojej úlohy v pradiave *Jazvy*.“²⁵⁷ Na rozdiel od mnohých iných Karvašových hier, v ktorých Chudík účinkoval, v *Jazve* sa dramatikovi podarilo vytvoriť viacej plastickejších a koncíznejších postáv s dramatickým oblúkom, okrem Ondruša najmä jeho manželky Magdy a Tomkoviča, bezškrupulózneho „prevracača kabátov“. Hre zato chýba druhý plán, ktorý sa ale ponúkal. Dramatik nevyužil príležitosť na prezentovanie vyhrotenejších politických postojov, ktorých nositeľmi mohla byť dvojica mladomanželov (dcéra Gitka a zať Oto) s odlišným videním reality. Vo výsledku však predstavujú iba dvoch tápajúcich a neorientovaných ľudí, dokonca bez ambície aspoň generačnej výpovede. Najviac chýba dialóg otca s dcérou, vďaka ktorému by aj postava Ondruša získala ďalší rozmer – zodpovednosť rodičov za svoje postoje pred vlastnými deťmi. Hra sa v tom istom mesiaci inscenovala v bratislavskom SND (réžia Pavol Haspra) a v pražskom Divadle československej armády (réžia Luboš Pistorius). K porovnávacej recenzii sa podujala Alena Urbanová v Kultúrnej tvorbe. V oboch inscenáciách ocenila otvorenosť, ktorá išla ruku v ruku s dramatikovým textom. „V Praze, stejně jako v Bratislavě, je při představení... v hledišti hluboké ticho. Lidé v něm pozorně naslouchají slovům... a váží je

²⁵⁴ Karvaš, Peter. *Jazva*. Bratislava : Diliza, 1963, s. 58.

²⁵⁵ Ibidem, s. 57.

²⁵⁶ Ibidem, s. 65.

²⁵⁷ Mráz, Andrej. O faktoch krutých a zložitých. In: Kultúrny život, č. 21, 1.6.1963.

bezprostredne na vahach vlastní zkušenosti z doby nedávno minulé, pocit u vlastného svedomi. Od okamžiku, kdy uveri, že se tu skutečne bude mluvit o tom hlavnm, co poznamenalo životy všech v období kultu osobnosti, že se nebude mluvit v narzkach a v náznacích, ale naprosto otevrene, že se tu bude jmenovat strach strachem, zbabělost zbabělosti a kariernictvi kariernictvm, že se tu setkali s někým, kdo nechce nic předstírat, a kdo chce řikat pravdu..., od tohoto okamžiku je v hledišti vjimen, nezvykl atmosera důvěry, idelniho kontaktu mezi jevitem a hleditem.“²⁵⁸ Inscenácie na seba preberali ulohu viac arteterapeutickeho než estetického zážitku. V případe Chudíkovho Ondruša navyše umocnovaneho sugestvnym civilným herectvom, ktorým akoby vypovedal z vnútra samotného diváka. Podstatn rozdiel medzi oboma inscenáciami Urbanov nachádzala v tom, že zatia o slovensk sa držala publicistickej, esk v rodinnej situácii vedca okrem logiky dobových súvislost hľadala v texte neexistujúci psychologick rozmer, o inscenácií u hereckom vedení postáv posúvalo do rozvratu rodiny z jej vnútornej podstaty, nie z vonkajšej. (Postavu Ondruša v pražskej inscenácii *Jzva* stvárnil Ilja Pracha.)

Napriek niekoľkým vyšie uvedeným výhradm Karvaove hry vo všeobecnosti vtazili na javiskách najm vaka dobre remeselne rozohranym dramatickým konfliktom, nepapierovym hrdinom a hlavne dynamickým dialógom – vtipným, ostrým, sarkastickym. Tragikomick groteska *Velk parocha* (1965) bola divadelne prtalivym podobenstvom i experimentom zároveň. Okrem chúlostivej témy náhlej zmeny režimu, keď sa dnešní zločinci stávajú zajtrjimi vládcami, či vzbury jedinca proti zmanipulovanej moci, prtahovala aj vynaliezavymi alúzimi na domácu a svetovú dramatikú: Shakespeara, Brechta, apka. Svojimi kvalitami oslovovala divadl v rámci celého bývaleho Československa od Prahy cez Ostravu, Bratislavu, Martin, Košice. Zatia o ostravsk inscenácií reiroval Slovák Jozef Palka, inscenácií SND zasa esk režisér Karel Novák z Burianovho divadla. Všetky vznikli v roku 1965. V N-tej krajine, kde z moci dobyvateov vládne Generál, narastaj ťažkosti. Vldca ich nevie ani len identifikov a obráti sa na svojho radcu, naepkvaa – Pobočníka. Ten mu poradí vyhlásiť, že ťažkosti spôsobili holohlavi a nepriateľ je na svete. Avšak take „idey“ ako vlasatst vedia i iba na dvoch humusoch: na ľudskej hlúposti a na predmete biznisu. Cieľom je b vlasatym, ibaže nie všetkých příroda rovnakou mierou obdarila. Úbohemu divadelnému vlasenkrovi Hanjovi Hraschkovi (itaj Jankovi Hrakovi) jedného dá zmizne prostriedok na rast vlasov a obchody i mašinéria sa mu rozkruti. Dalieho dá sa

²⁵⁸ Urbanov, Alena. Sla pravdy In: Kulturn tvorba, 23.5.1963.

zmení režim a všetko je naopak. Vláda holohlavých sa obráti proti vlasatému Hraschkovi i jeho Vlasolínu a postaví ho pred súd. Slúžiť novej vláde je pre sudcov veľmi jednoduché – stačí odhodiť parochne.²⁵⁹ „Novákova inscenácia nestráca humor ani v scénach, kedy sa Hraschko stáva tragickou obeťou. Chod predstavenia neurčuje Hraschko, ale predstavitelia moci, ktorí sú hybnými silami dramatického diania. „Podarilo sa to vďaka silnému obsadeniu rolí Generála (Viliam Záborský) a Pobočníka (Ladislav Chudík). Dvojica Chudík – Záborský nielen naplno využíva komické možnosti textu, ale aj podrobne sleduje vzájomný vzťah Generála a Pobočníka, ako aj jeho premenu“²⁶⁰ v dôsledku zmeny režimu.

A nakoniec tu bol Brix z *Experimentu Damokles* (1967). Karvaš sa pri písaní hry inšpiroval *Návštevou starej dámy* nemeckého dramatika Fridricha Dürrenmatta. Aj tu ako ústredná postava vystupuje mesto, ktoré slúži neznámej spoločnosti k vražednému experimentu D. Autoritatívnym zástupcom tejto spoločnosti je agent Brix, ktorý úspech experimentu podmieňuje tým, že sa v dobe jeho trvania nesmie v meste narodiť dieťa. Mesto na čele so svojím starostom nekompromisnú ponuku viac-menej odmietne, ale čosi naďalej zostane visieť vo vzduchu a dráždiť hmlistou vidinou možného blahobytu. Vývoj situácie sa pomaly uberá smerom k podpore experimentu. Proti je snúbenica starostovho syna, ktorého jej postoj bude stáť život. Pomer síl sa opäť preskupí a absolútnu moc nad mestom preberá pôvodne demokratický starosta. V princípe ide o modelovú drámu, ktorá na jednej strane testuje svojich hrdinov stojacich akoby pred faustovskou voľbou, na druhej strane jej model prerastá – ako v nejednej Karvašovej hre –, do podobenstva zrodu diktatúry. Najväčší priestor v hre má postava starostu, ale jej vývoj sa z lineárnosti nevychýli. Nejednoznačné, ale epizodické postavy predstavujú starostov syn Tomáš a jeho dievča Monika. Všetky ďalšie, skôr postavičky, sú iba príliš roztrúseným a slepým davom (vyše pätnásť epizód!), ktorý sa prikláňa raz na jednu, raz na druhú stranu a dá sa povedať, že vo vzťahu k premenlivosti dramatickej situácie sú aj zbytočné. Spĺňajú iba ilustratívnu funkciu. Naproti tomu Briks (v inscenácii Brix), to je energia, čínorodosť, korektnosť a demokracia sama. Taká je dramatikova vonkajšia charakteristika, ktorú neskôr rozkryje zvnútra. Tentoraz je z hľadiska sujetu „jazýčkom na váhe“ postava starej hluchej Berty, ktorá síce jediná už nemá čo stratiť, ale experiment nepodpíše a tým ho v očiach sfanatizovaného davu spochybni. Experiment – opäť raz – nevyjde. Briks sa ukáže ako obyčajný luhár, agent najatý

²⁵⁹ Dedinský, Móric Mittelmann. Tragikomédia s morálnym pátosom. In: Pravda, 18.2.1965.

²⁶⁰ Hořínek, Zdeněk. Malé zamyšlení nad Velkou parukou. In: Divadlo, 1965, č. 12, s. 55.

za peniaze, ktorý opäť raz zlyhal. Pred šéfom, ktorého znova nepresvedčil, pred manželkou, ktorej znova nedoniesol sľúbené peniaze. Ale iba prvýkrát nechcel zlyhať pred samým sebou: „Po prvý raz som chcel dobre. Po prvý raz som naozaj čosi cítil. Možno – čosi veľkého. Čo človek pocíti raz za život. A dostal som zaucho.“²⁶¹ Chudík mal opäť raz v Karvašovej hre šťastie na postavu, pretože Briks je z literárneho hľadiska najsilnejším článkom predlohy. Jedinou ucelenou postavou, ktorá má prepracovaný charakter s presvedčivým motivickým zázemím a neutrpeľa schematickým poňatím. V Chudíkovom rafinovanom podaní Brix mystifikoval premúdrelym a zaliečavým vystupovaním, avšak v skutočnosti tento „moderný nákupca duší“ chladnokrvne sledoval iba svoje ciele.²⁶² Recenzia dnes rešpektovaného teatrológa Vladimíra Štefka na *Experiment Damokles*, v ktorej Karvaša obvinil takmer z plagiátu hry F. Dürrenmatta *Návšteva starej dámy*, vyvolala medzi vtedy začínajúcim ráznym kritikom a už etablovaným dramatikom spor, ktorý, paradoxne, vyústil do vzájomne úctivého až priateľského vzťahu. „Peter Karvaš bol uznávaný, ctený, ale aj mocný muž vtedajších čias, známy svojou dôslednosťou. Dramaturgička Činohry SND Eva Malinová ma vo svojej replike obvinila z necitlivosti, surovosti a aspoň tucta ďalších hriechov. Pre iných som bol priam národným hrdinom, ktorý sa odvážil dotknúť sa veľkého Karvaša. Kdeko mi gratuloval, kdeko z kultúrnej obce mi vyjadril sympatie a uznanie. Na pár dní bola z toho senzácia – ako sa dnes hovorí – kauza. Viacerí aj vyjadrili obavu o moju budúcnosť...“²⁶³ spomína Štefko. Pár mesiacov na to sa konal interný festival martinského divadla a P. Karvaš s V. Štefkom sa streli v tom istom kupé vlaku. „Peter Karvaš sa skúmavo a vážne na mňa zahľadel a po chvíľke spustil monológ. Tak teda, mladý pán kolega, poviem vám, ako to bolo. Keď som si prečítal tú vašu recenziu, bol som odhodlaný zničiť vás. Bolo to nactiutŕhačské! Vzápätí som však bol vo Švajčiarsku a stretol som sa aj s Dürrenmattom a povedal som mu, že ma obvinili z plagiátu jeho hry. Na to Dürrenmatt povedal, aby som si z toho nič nerobil, že aj jeho napadli, vraj vykradol Wedekinda. A dodal, ak to urobil nejaký „alter Trottel“, tak ho zničte, ale ak je mladý a talentovaný, nechajte ho žiť. Môže z neho ešte čosi byť. Tu Karvaš urobil veľkú pauzu, skúmavo sa na mňa zahľadel a potom pokračoval. Vtedy som si spomenul na vašu recenziu Čechovovho *Višňového sadu*. Všetci to chválili, iba vy ste mali kritické poznámky. Veľmi som s Vami súhlasil a pochopil som, že ste mladý a talentovaný... tak som

²⁶¹ Karvaš, Peter. *Experiment Damokles*. Bratislava : Diliza, 1966, s. 70.

²⁶² Vrbka, Stanislav. *Cestami slovenskej drámy*. Bratislava : Divadelný ústav v Bratislave, 1969, s. 119.

²⁶³ Štefko, Vladimír. Ako ma zachránil Dürrenmatt. In: *Spriaznení duchom*. Banská Bystrica : Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, 2000, s. 69.

vás nechal žiť.“²⁶⁴ Keď po roku 1969, po premiére Karvašovej hry *Absolútny zákaz*, dostal autor absolútny zákaz, Vladimír Štefko sa zachoval najčestnejšie. Sám vtedy „nepohodlný“ musel odísť z redakcie kultúry Československej televízie v Bratislave do mesačníka *Javisko* ako „dočasne poverený vedením redakcie“. Svoje, hoci aj obmedzené možnosti hneď využil a ako prvý a jediný našiel odvahu uverejniť pasáže z Karvašovho pripravovaného teoretického diela *Priestor v divadle a divadlo v priestore*, ktoré neskôr vyšlo cyklostylované v náklade 75 (!) exemplárov.²⁶⁵

Vďaka tvorbe v šesťdesiatych rokoch sa Karvaš opäť (po schematickej tvorbe v 50. rokoch) stal najrešpektovanejším a najviac uvádzaným dramatikom na Slovensku. Pri nedávno spracovanom súpise inscenácií SND pri príležitosti jeho 90. výročia sa skutočne ukázalo, že najhranejšími slovenskými dramatikmi všetkých období SND boli Ivan Stodola a Peter Karvaš. Tak ako v 20-tych a 30-tych rokoch činohru formoval Stodola a vedelo sa, že mnohé postavy tvoril pre konkrétnych hercov (napríklad Oľgu Borodáčovú, Hanu Meličkovú, Andreja Bagara), v 60-tych rokoch to bol pre SND Peter Karvaš. Ako hovorí Emília Vášáryová, „Slovenské profesionálne divadlo a Peter Karvaš sú vlastne dvojčatá. A tak ako divadlo ovplyvnilo jeho tvorbu, tak spätnou väzbou divadelný autor ovplyvňoval, pokiaľ mu bolo dovolené, našu profesionálnu divadelnú scénu“²⁶⁶. Preto aj mnohé z postáv, ktoré Ladislav Chudík v Karvašových hrách stvárnil, boli „skonštruované“ priamo na herca, ktorého samotný dramatik pre jeho analytický a logistický prístup k textu nazýval „konštruktérom“. Rešpekt dramatika získal v tom čase aj na českých divadelných javiskách. „Vzpomínám na vzrušení,“ píše český literárny kritik, niekdajší redaktor a v šesťdesiatych rokoch šéfredaktor Literárnych novín Milan Jungmann, „které panovalo v Národním divadle v Praze před uvedením jeho *Půlnoční mše* a o dva roky později jeho hry *Antigona a ti druzí*. Jeho „dvorní“ český překladatel Sergej Machonin, který bezpečně pronikl do struktury jeho uměleckého výrazu, na něm oceňoval zejména úsilí o myslitelsky důsledné zvládnutí složité dobové látky, jejich rozporů a bolestných omylů.“²⁶⁷ Karvašova „československosť“ „nebyla pouze věcí přesvědčení. Získal si tento přívlastek, protože jeho tvorba zasahovala do vývoje obou

²⁶⁴ Štefko, Vladimír. Ako ma zachránil Dürrenmatt. In: *Spriaznení duchom*. Banská Bystrica : Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, 2000, s. 70.

²⁶⁵ Peter Karvaš v 80. rokoch oslovil Vladimíra Štefka ako erudovaného teatrológa, aby napísal doslov k dvom zväzkom jeho hier, ktoré vydala LITA.

²⁶⁶ Vášáryová, Emília. Namiesto blahoželania. In: *Spriaznení duchom*. Banská Bystrica : Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, 2000, s. 83.

²⁶⁷ Jungmann, Milan. Byl odpovědný ke svému talentu. In: *Spriaznení duchom*. Banská Bystrica : Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, 2000, s. 57.

literatur, jak slovenské, tak české – uměleckou přesvědčivostí.“²⁶⁸ Práve uvádzanie Karvašovej tvorby po celom bývalom Československu viedlo k presvedčeniu, ktoré s odstupom času až po rozdelení spoločného štátu zhodnotil Milan Jungmann, že aj dnes „dvě blízké si literatury, česká a slovenská, se mohou a mají navzájem inspirovat, podněcovat a společně růst k evropské úrovni.“²⁶⁹

Po roku 1962 sa popri kontinuálne sa rozvíjajúcej dramatickej tvorbe Petra Karvaša definitívne presadil ďalší profilový autor – Ivan Bukovčan, ktorý, chceme či nechceme, patril medzi päťicu dramatikov konsolidačného obdobia (spolu s ním Martin Kákoš, Ivan Králik, Ján Solovič a Osvald Zahradník). Hry zo šesťdesiatych rokov *Pštrosí večierok*, *Kým kohút nezaspieva* a *Zažeň vlka*, ktoré spoluvytvárali takzvanú zvieracu trilógiu, do autorovej línie „prispôsobenia sa“ ešte nespádajú. V *Pštrosom večierku* (neschematická hra o svedomí súčasného človeka, napísaná a inscenovaná v SND v roku 1967) Ladislav Chudík stvárnil menšiu postavu Šerifa. Inscenáciu režíroval – opäť raz – v réžii neskúsený herec Július Pántik a ako celok nezaznamenala pre divadlo žiaden prínos. V najznámejšej Bukovčanovej hre *Kým kohút nezaspieva* (1969 – rok napísania hry i vzniku inscenácie) vytvoril Chudík rolu charakterného a vysoko mravného učiteľa Tomku, kde, pravdupovediac, hosťujúci režisér Jozef Palka prvoplánovo využil Chudíkov homo typus a herec mu jeho predstavu nemenej prvoplánovo naplnil. Nemci chystajú odvetu partizánom, a preto zatknú desať náhodných obyvateľov, ktorí sa zdržiavali na ulici napriek zákazu vychádzania. Pôvodne majú byť popravení všetci, ale nemecký veliteľ neskôr zmení rozhodnutie tak, aby si sociálne rôznorodá skupina občanov do rána vybrala spomedzi seba iba jedného. Začína sa boj o prežitie každého jednotlivca, pri ktorom sa odкрývajú charaktery. Ak sprostredkovateľom medzi rukojemníkmi a nemeckým veliteľom je kolaborant Fischl, akýmsi „katalyzátorom“ medzi morálnymi a amorálnymi postojmi k situácii je práve učiteľ Tomko, zosobňujúci najvyšší mravný princíp. Ide mu predovšetkým o to, aby boli z „hry“ vyňaté deti, teda jeho neplnoletí žiaci. K pozoruhodnejším kreáciám z hereckého hľadiska patrila skôr postava Generála z inscenácie ďalšej Bukovčanovej hry *Prvý deň karnevalu* (1972) v réžii Jozefa Palku, v ktorej sa dramatik, žiaľ, už snažil vnútiť divákovi „optimistický obraz vitality

²⁶⁸ Jungmann, Milan. Byl odpovědný ke svému talentu. In: Spřaznění duchom. Banská Bystrica : Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, 2000, s. 57.

²⁶⁹ Ibidem.

a nezadržateľného svetového napredovania ideí komunizmu“²⁷⁰. Drámu o boji skupiny mladých a odvážnych revolucionárov v Latinskej Amerike, ktorí podniknú útok na diktátora, napísal na objednávku pre SND a bola inscenovaná v roku svojho vzniku. Roly z posledných dvoch titulov Chudík hral aj v neskorších televíznych adaptáciách. Postavu Generála v televíznom spracovaní *Prvého dňa karnevalu* v réžii Miloša Pietora stvárnil o poznanie s vyzretejším hereckým výsledkom než v divadle. Zaujal aj českú umeleckú kritiku, preto sa pri nej pristavíme. Pražské Svobodné slovo pred uvedením inscenácie na federálnom televíznom kanáli uviedlo, že „aktuální téma revolučního převratu v Latinské Americe ztvárnil I. Bukovčan na základě své zkušenosti z pobytu na Kubě.“²⁷¹ Dramatik vo fiktívnom príbehu, v ktorom podobne ako Karvaš uplatnil princíp „úniku“ z domáceho prostredia a situoval ho do bližšie nemenovanej latinsko-americkéj krajiny, zovšeobecňuje dilematickú voľbu revolucionárov medzi životom a smrťou, ktorej naplnenie v zmysle inverzie binárnych protikladov zasadzuje do prostredia, kde je všetko na krátky čas dovolené, do slávnosti „sveta naruby“, počas prvého dňa karnevalových sviatkov. Ibaže Bukovčanovou pointou je, že žiadna inverzia sa neuskutoční, pretože atentát na nenávideného mocnára – Generála, sa nevydarí a hrany normálu a abnormálu sa ešte viac zostria. Bukovčanovi išlo o zobrazenie podobenstva diktatúry, avšak dnešným dešifrovaním hry by sme v texte identifikovali normalizačný jazyk, ktorý sa nevyhol mnohým klišé patetických agitačných hier. Práve v Chudíkovom televíznom „prístupe bola obsiahnutá javisková skúsenosť s postavou, no portrét nadobudol ostrejšie a jednoznačnejšie črty manipulátora, ktorý dokáže aj pokus o atentát na vlastnú osobu využiť vo svoj prospech,“²⁷² čím vzbúrencov preľstil, pretože to, čo je počas karnevalu dočasné, je uňho principiálne – výmena masiek je ambivalenciou myslenia priamo podmienená. V intenciách viacrozmerného čítania Chudík v postave Generála realizoval „pěknou miniaturní studii džentlmenského diktátora, jemuž jen občas na okamžik spadne maska a odhalí tak hloubku jeho podlosti,“²⁷³ či „o „ludskost“ sa pokúšajúceho despotu.“²⁷⁴ Režisér Miloš Pietor, ako mu bolo vlastné, sa usiloval uplatniť individualizačný pohľad na vládnučích a ovládaných a zachytiť pnutie medzi nimi. Bukovčanovo dielo ho oslovovalo svojou nezaťaženosťou politickými vplyvmi a ideologickými

²⁷⁰ Marčok, Viliam. Premeny dramatickej tvorby. In: Marčok, Viliam a kol: Dejiny slovenskej literatúry III. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2006, s. 300.

²⁷¹ íra. Manuel a ti druhí. In: Svobodné slovo, 26.7.1983.

²⁷² I.R. Bukovčan stále inšpiratívny. In: Večerník, 20.7.1983.

²⁷³ (ra). Televizní reminiscence. In: Brněnský večerník, 19.7.1983.

²⁷⁴ Vrbická, Eva. Prvý deň karnevalu. In: Práca, 20.7.1983.

podmienenosťami, ako aj tým, že sa sústreďovalo predovšetkým na všeobecne platné mravné princípy. (Televízna adaptácia hry vznikla v roku 1983 vo výraznej jazykovej úprave.)

V kontexte uvádzania slovenskej dramatickej tvorby v období takzvanej normalizácie treba zdôrazniť, že došlo k zásadnej „výmene stráží“. Peter Karvaš zo slovenského divadla na osemnásť rokov úplne zmizol. Tvorba Štefana Králika a Ivana Bukovčana doznievala a ich hry sa hrávali čoraz sporadickejšie.²⁷⁵ Do čelnej línie slovenských dramatikov, ktorí sa najviac pridržali noriem druhej fázy socialistického realizmu po roku 1972, sa dostali predovšetkým Ján Solovič a Osvald Zahradník. Ani na týchto dramatikov však nemožno nazerať univerzálne a robiť medzi nimi rovnítko.²⁷⁶ Ladislav Chudík v žiadnej inscenácii ich hier nikdy neúčinkoval.²⁷⁷ Popri dramatikoch – služobníkoch socializmu sa občas podarilo uviesť aj niektorého z talentovanejších a literárne hodnotnejších autorov.²⁷⁸ Chudík účinkoval iba v inscenácii hry Mikuláša Kočana *Play-back* (1983), ktorá v záujme podpory domácej dramatickej tvorby opäť vznikla na objednávku SND v roku jej inscenovania. Dej, ktorý sa sústreďuje na odhaľovanie machinácií a nerovných praktík v zákulisnej činnosti miestneho futbalového klubu, sa síce odohráva na dedine, ale ide o spodobenie moderného malomeštiactva v celospoločenských reláciách. Režisér P. Haspra obsadil L. Chudíka do neveľkej a „nededinskej“ postavy Riaditeľa a jeho herecký výkon zhodnotil Rudolf Mrlian – inak hlavný ideologický strážca v divadle počas totalitných 70. a 80. rokov –, týmito bezobsažnými slovami: „V jeho prejave je toľko farebných odtienkov, že je v každom okamihu čitateľný, divák ide spoločne s ním a drží mu palce...“²⁷⁹ V záujme objektivity treba povedať, že Kočanova hra predsa len v rámci dramatickej tvorby predstavuje najviac

²⁷⁵ Jednu z najpôsobivejších hier posledného Bukovčanovho obdobia *Fatamorgána* (1977), ktorou vo svojej vízii pravdy, morálky a cti predbehol využitie technického vynálezu na spôsob „detektora lži“, uviedol v Bratislave „okrajový“ Poetický súbor Novej scény. V hlavnej úlohe a vo svojej poslednej divadelnej role hosťoval Martin Gregor ako nezabudnuteľný Nikos Kenotafios. Ivan Bukovčan, žiaľ – s výnimkou hry *Sneh nad limbou* (1974), ktorá má v spodnom pláne blízko k neretušovaným a prekvapivým poviedkam Leopolda Laholu z obdobia vojny, hoci rezignovala na melodramatický príbeh a priamočiaru plagátovosť –, vo všeobecnosti neustupoval obmedzeniam socialistického realizmu a svojich názorových pozícií sa „zo zásady“ nevzdal.

²⁷⁶ Je zjavné, že aj talentovaný Osvald Zahradník časom podľahol ideologickým tlakom (*Post scriptum, Prominent na úrazovke*), avšak svojou počiatočnou tvorbou sa javil ako existencionalista, povedané so slovenskou teatrologičkou Nadeždou Lindovskou – „autocenzúrovaný existencionalista“ (*Sólo pre bicie (hodiny), Sonatina pre páva, Meno pre Michala*).

²⁷⁷ Výnimkou bol iba 5-dielny televízny seriál *Straty a nálezy* (1975), ktorý vznikol podľa scenára Jána Soloviča a ktorý výrazne prepracoval a doplnil jeho režisér Stanislav Párnický. Jednu z hlavných postáv v ňom, Rudovu mamu pani Karlu, sugestívne zahrala česká herečka Slávka Budínová.

²⁷⁸ Takým bol napríklad Peter Kováčik s hrou *Krčma pod zeleným stromom*, v ktorej ale L. Chudík neúčinkoval. Ďalej Karol Horák, Ľubomír Feldek, S. Štepka a i.

²⁷⁹ Mrlian, Rudolf. Svet sa dostáva do varu. In: Pravda, 16.11.1983.

metaforický, vrstevnatý a prvoplánovosťou, sploštenosťou či schematickosťou socialistického realizmu najmenej poznačený text.

Básnik, spisovateľ a dramatik druhej polovice 20. storočia Milan Ferko napísal v roku 1985 konjunkturálne spracovanú drámu z dejín Veľkomoravskej ríše s názvom *Pravda Svätoplukova*, v ktorej nadviazal na svoj skorší trojdielny román *Svätopluk*. Hra je súčasťou pentalógie z veľkomoravských dejín.²⁸⁰ Priveľmi epický a málo dramatický text je síce podrobnou rekonštrukciou s kronikárskou pedantnosťou, ale v základe mu chýba nosná téma a dramatické situácie, ktoré by viedli hercov k presvedčivému javiskovému opodstatneniu svojich postáv. Zo strany autora išlo o vedomú mytologizáciu, často v čierno-bielych kontúrach. Tentoraz už nie Svätopluka, ale Rastislava stvárnil L. Chudík, ktorého „zvučný, významovo ohybný hlas je predurčený na postavu takéhoto vladára. Vcelku možno povedať, že úspech hereckého prejavu je závislý v tejto inscenácii od zvládnutia postavy slovným konaním.“²⁸¹ Chudíkov Rastislav dodnes zostal príkladným vyjadrením hereckej postavy, v ktorej sa „slovo stáva telom“. Chudíkov hlas tu bol – ako veľa rás predtým i potom –, najmä fyzickou kvalitou hercovho pôsobenia na diváka. A povedané spolu s francúzskym estetikom a teatrológom 20. storočia Rolandom Barthesom – „hercovým dôverným podpisom“.²⁸² Najmä touto dimenziou bola Chudíkova účasť na inscenácii pamätaná, hoci jeho úsilie o vytvorenie nejednoznačného ľudského portrétu nepoprela ani kritika. „Chudík v tejto postave hlboko načrel do svojich hereckých skúseností a v záverečnom akorde Rastislavovho tragického osudu dal zo slov slepého väzňa zaznieť trpkému sebapoznaniu i ľútosti, z ktorej však ešte nevyšumela zúrivá zlosť ani chuť po odvete.“²⁸³

Naopak, programovou demytologizáciou (nielen) slovenských dejín sa vo svojej dramatickej tvorbe zaoberá Karol Horák²⁸⁴, ktorý do literatúry vstúpil o pätnásť rokov neskôr a jeho dramatická estetika bola na Slovensku dlho osamotená. Režisér Roman Polák po

²⁸⁰ *Pravda Svätoplukova, Pomsta Pribinova, Obrana Metodova, Gorazdova smrť, Hviezda Mojmirova.*

²⁸¹ Mrlian, Rudolf. Od minulosti k prítomnosti. In: *Pravda*, 21.1.1986.

²⁸² Pavis, Patrice. Divadelný slovník. Bratislava : Divadelný ústav, 2004. s. 184.

²⁸³ Mačugová, Gizela. Ľudský portrét kráľovský. In: *Ľud*, 4.1.1986.

²⁸⁴ Karol Horák ako málokto slovenský autor sa celkom zreteľne napojil na modernistické a neskôr postmodernistické tendencie. Jeho dramatické texty sú fragmentárne, pričom sa v nich miesia všetky literárne žánre. Pracuje s básnickou metaforou i s epickým rozprávačom, komentátorom, ktorý sa často necháva strhávať vlastným myšlienkovým prúdom. Na amatérskej pôde študentského divadielka pri Filozofickej fakulte UPJŠ v Prešove sa uviedol ojedinelým neverbálnym dielom *Džura* (1971), v profesionálnom divadle debutoval vďaka dramaturgovi Martinovi Porubjakovi a režisérovi Romanovi Polákovi v Divadle SNP v Martine (dnešné Slovenské komorné divadlo) s hrou *Medzivojnový muž* (1984). Aj ňou sa vyčleňoval z dramatiky 80. rokov. K demytologizácii slovenských dejín prispel hrami *Evanjelium podľa Jonáša (Záborského)* (1987), *Apokalypsa podľa Janka Kráľa* (1995), ... *príd kráľovstvo tvoje* (1996).

úspešných spoločných začiatkoch v martinskom divadle v polovici 80. rokov prehľbil spoluprácu s autorom v 90. rokoch, kedy sa práve neoficiálnemu prúdu dramatikov otvorili nové realizačné možnosti, a pomohol na svet prvej inscenácii jeho hry na pôde Slovenského národného divadla. V hre *Nebo, peklo, Kocúrkovo* (1995) autor akoby splácal dlh dávnej slovenskej dramatiky a prostredníctvom tejto hry neuvádza na javisko iba autora Jonáša Záborského, ale aj jeho dielo. Cez fiktívnu postavu dramatika spojil dva jeho protirečivé texty *Vstúpenie Krista do raja* a *Faustiádu*. Práve cez protirečenia otvoril priestor pre „bohaté konfrontácie, asociácie. Ich východiskom je na jednej strane vykupiteľská cesta Ježiša Krista a na druhej strane spôsob života tých, za ktorých sa Ježiš Kristus obetoval.“²⁸⁵ Kritika sa však prevažne zhodla, že protirečivé texty sa nepodarilo zjednotiť do celku inak, než mechanickým spojením. „Ostáva paradoxom, že takýmto spôsobom vstupuje do národného divadla popredný slovenský dramatik, preukazujúc medvediu službu Záborskému, svojmu obľúbenému autorovi.“²⁸⁶ Úskaliam adaptácie sa režisér usiloval prekonať spektakulárnym prístupom a tak povýšiť ľudové až insitné motívy na divadelne pôsobivé. Aj herci sa snažili prekryť hluchotu textu prehrávaním v komicky sa tváriacich scénach, s výnimkou Ladislava Chudíka, ktorý sa opäť ku komike postavil s racionálnou vecnosťou. Navyše sa tu tento seriózny herec, vďaka umeleckej odvahe režiséra R. Poláka, na sklonku aktívnej divadelnej kariéry (krátko po sedemdesiatke) stretol s esenciálnym zloduchom, keď v Kristovom príbehu spodobil rímskeho prefekta Judska, tyrana a nepriateľa Židov Piláta Pontského, ktorý podľa kanonických evanjelií odsúdil Ježiša Krista a ktorého Chudík stvárnil s jemu vlastnou výrazovo kontrapunktickou eleganciou. Piláta, posledného Chudíkovho hrdinu z pôvodnej slovenskej dramatiky, zaraďujeme do celého radu jeho „mefistofelských postáv“, ktoré, podobne ako jeho početní kladní hrdinovia, nikdy neboli jednoznačné, čiernobiele. „Aj jeho lumpi boli elegáni, ani Macbeth nebol zabijakom, vraždil viac myšlienkou ako dýkou. Nehrával desivých zlosynov, ale „vynálezcov skazy“, advokátov zla. Jeho Maršal nebol vreštiacim uzurpátorom, ale studeným logikom, jeho Herodes nebol pôžitkárom a biblickým hriešnikom, ale ohrnutým päťolizáčom mocného Ríma. Jeho diabli boli vždy zvrhnutí anjeli.“²⁸⁷ *Satan est pur* – Chudíkovi satani boli čistí.

²⁸⁵ Čahojová, Božena. Slovenská dráma a divadlo v zrkadlách moderny a postmoderny, Bratislava : Divadelný ústav, 2002.

²⁸⁶ Šebesta, Juraj. Umelec môže všetko alebo Zmätok preveľký v DPOH. In: Sme, 14.6.1995.

²⁸⁷ Čavojský, Ladislav. Po druhom vrchole. Noví národní umelci. In: Práca, 1.5.1982.

Aj keď sám bol typovo „neslovenským“ hercom, podporoval nielen uvádzanie slovenskej klasiky (drámy aj dramatizácií prózy), ale predovšetkým jej „znovuotváranie“ novými a novátorskými kľúčmi, aké v rámci inscenačnej tradície priniesli po Jánovi Borodáčovi a Karolovi L. Zacharovi najmä režiséri Miloš Pietor, Ľubomír Vajdička a čiastočne aj Roman Polák.²⁸⁸ Ladislav Chudík sa od svojich začiatkov díval na klasiku inak, než umožňovali iba opisno-realistické postupy. Rozumel nevyhnutnosti posunov v celom významovom jadre podtextov, nevyhnutnému hľadaniu vo vzťahoch postáv, vo väzbách vo vnútri dramatických charakterov. Nikdy nebol mechanickým propagátorom módných a voľných interpretačných vln, ale nebránil sa zmysluplným novým výkladom. „Až teraz, po vyše 60-ročnej existencii profesionálneho divadla, sa nám tvorí aj tradícia uvádzania našej klasiky. Len pripomínam generačný postup: Borodáč – Zachar – Pietor – Vajdička. Aké zmeny, posuny, nové videnia! Rastie dôvera vo vlastné sily, divadlo výrazne podrástlo, zosilnelo, sila réžie, výtvarníka a predovšetkým hercov, dáva starým predlohám novú podobu, účinne zameranú na súčasného diváka. Tvorivá schopnosť našich režisérov nebude musieť vypreparovať text, lebo vystačí svojou kvalitatívnou profesionálnou disponovanosťou, aby zvládla premenu dramatického textu neovereného moderným divadlom na novú hodnotu, novú kvalitu divadelnej obraznosti. Súčasnej, maximálne účinnej... adresnej,“²⁸⁹ zapísal si do zápisníka začiatkom 80. rokov. Ladislavovi Chudíkovi táto dramaturgicko-inscenačná línia slovenského divadla nie je ľahostajná ani v jeho vysokom veku a pozorne ju sleduje ako úprimne zainteresovaný divák – pravidelne sa zúčastňuje premiér či repríz inscenácií slovenskej klasiky i súčasnej slovenskej drámy.

²⁸⁸ Na túto tradíciu dnes úspešne nadväzuje mladšia stredná generácia režisérov – Rastislav Ballek a Michal Vajdička.

²⁸⁹ Z osobného archívu Ladislava Chudíka.

3.4. Ladislav Chudík v inscenáciách českej drámy

Ladislav Chudík vo svojich začiatkoch v národnom divadle až do odchodu do novovzniknutej Novej scény ND v žiadnej inscenácii českej drámy nehral.

Na prelome štyridsiatych a päťdesiatych rokov sa politická pozícia Gustáva Husáka nečakane obrátila a stal sa z neho negatívny hrdina. Nová scéna ND tak stratila ochrannú ruku a zrejme aj preto si nedokázala udržať nepísaný status „ostrova slobody“. Politickému tlaku na divadelnú dramaturgiu, ktorá čoraz menej dokázala odolávať silnejúcej propagande, ako prvý podľahol umelecký šéf Drahoš Želenský. Napriek tomu, že sa usiloval uvádzať českú drámu, po Jiráskovej *Vojnarke*, ktorá niesla pečať preňho typickej realistickej réžie, inscenoval dve hry z aktuálnej českej dramatiky, obe zodpovedajúce požadovanej predstave budovateľských žánrových obrázkov. Na prvom mieste inscenácia hry Václava Káňu *Parta brusiča Karhana* (1949) s originálnym podtitulom „Hra z päťročnice v devätnástich obrazoch“ (L. Chudík stvárnil Jardu, mladého brusiča, syna Karhanovcov), ktorá je zrejme najznámejšou českou divadelnou hrou socialistického realizmu. (Na pozadí továrenského života sa odohráva boj medzi staršou konzervatívnejšou generáciou a mladšou generáciou uvedomelých, pokrokových a pribojných robotníkov.)²⁹⁰ Český teatroológ Jan Hyvnar o hereckej skúsenosti z Káňovej hry píše v publikácii *O českém dramatickém umění 20. století*: „Herci při studiu dělníků... nacházeli ve skutečných továrnách předem arbitrárně klasifikované postavy a jejich subjektivní přínos byl jen v tom, že tam předem určený typ kladného, záporného nebo váhajícího hrdiny našli a zasadili jej na jeviště do jedné z verzí předem vykonstruovaného příběhu. Byla v tom dokonce zajímavá hra se „zrnem“: stranický vůdce byl už předem zasvěcený, dělník měl v sobě třídní původ jako třídní instinkt, váhavý inteligent podezřelou

²⁹⁰ Hru v tom istom roku uviedlo v premiére Divadlo D 49 v réžii E. F. Buriana, ktorý v bulletine k inscenácii o. i. napísal: „*„Parta brusiče Karhana“ je skutečná výprava do neznámých končin... Má docela jiný slovník než jsme zvyklí na podkladě toho, čemu my říkáme divadelní tradice, s jeviště slyšet. Lidé tu jsou vytesáni z docela jiného kamene než jak by si to přál ve své stále ještě měšťácké malosti divadelní pracovník, ať už na jevišti nebo v řadách obecnstva. Problém je na hony vzdálen všemu tomu, co jsme kdy s jeviště slyšovali. (...) Musíme se naučit, jak při scénování, tak při posuzování tohoto kusu pohledu, který na takovéto problémy a na takovýto život a na všechny otázky s tím souvisící má zdravý, nastupující, tvůrčí dělnická třída. (...) Kdo by tu úporně zkoumal, zdali hrdinové mají komplexy nebo zda je nemají, nevyznal by se v tom. Jedině třídní hlediska a to hledisko se všech stanovisek, tedy i se stanoviska služebnosti a tvůrčího zaujetí pro nové společenské zřízení, může jak toho, kdo tuto hru inscenuje, tak toho, kdo ji posuzuje, přivést ke správnému názoru...“* Bližšie v bulletine k inscenácii, Divadlo D 49, 24.3.1949. Ak si uvedomíme dva fakty, že Magda Husáková-Lokvencová absolvovala stáž u E. F. Buriana a práve ním inšpirovaná po prvý raz na Slovensku inscenovala Brechta (*Žobrácku operu*), dá sa predpokladať, že pre Novú scénu Národného divadla bolo ľavicovo orientované avantgardné Burianove divadlo vo všeobecnosti dôležité a podnetné.

kritičnosť rozumu a nepriateľ bol maličkým nepriateľom, už keď sa narodil. Nazývalo sa to umelecká typizácia a herec podľa nej pronášal predem postulované frázy, ktoré mali byť podľa tretieho prikázania – pravdivé.²⁹¹ Na druhom mieste to bola hra Antonína Zápotockého *Vstanú noví bojovníci*, v ktorej inscenácii z roku 1951 Ladislav Chudík platil ďalšiu daň dobe. Cieľom tejto politickej hry bolo priblížiť divákovi úspech sociálnej demokracie, čím vrcholila prvá kapitola z dejín českého robotníckeho hnutia osemdesiatych rokov 19. storočia. Hlavnou postavou, ktorú v inscenácii stvárnil práve Chudík, je popredný priekopník socializmu Ladislav Budečský, čiže autobiografická postava otca Antonína Zápotockého. Ako pokrokový novinár, redaktor a popredný predstaviteľ robotníckeho hnutia sa zaslúžil nielen o ustanovenie a rozvoj sociálno-demokratickej strany, ale aj o výraznú propagáciu socialistických myšlienok. Ak ho dedinský ľud spočiatku vníma ako „socana“ a „antikrista“, vďaka jeho statočnosti a pracovitosti ho čoskoro začne prijímať ako úctyhodného spoluobčana.²⁹² Jan Hyvnar aj v súvislosti s ďalšou najuvádzanejšou budovateľskou hrou tohto obdobia dokladá autentickú skúsenosť opavského herca Petra Mareša. „Nesmírne obtížné to měli herci s postavami reálných politiků a sovětských hrdinů... Petr Mareš kvůli Budečskému ze Zápotockého hry *Vstanou noví bojovníci* napsal autorovi, který mu odpověděl, že jeho otec byl klidný a vyrovnaný. Když jej ovšem takto předvedl na jevišti, vytýkali mu diváci i kritici, že je málo revolučně romantický. „Já jsem se ovšem držel především autentické zprávy soudruha Zápotockého, a když byl přítomen na premiéře a velmi podrobně rozebíral a kritizoval naše představení, postavě Zápotockého-Budečského nevytkl nic.“²⁹³ Obe inscenácie pre Chudíka aj pre divadlo predstavovali nevyhnutné propagandistické prostocičky, nutné zlo budovateľskej divadelnej dramaturgie. Popri všetkých zásluhách Drahoša Želenského, ktorými sa objektívne pričínal o rozvoj slovenského divadelníctva, je potrebné vidieť mnohé jeho inscenácie aj ako „predohru“ k postupujúcej kariére zaslúžilého kultúrneho funkcionára v priebehu celých päťdesiatych rokov.

Režisér Ľubomír Smrčok hneď v úvode éry NS ND obsadil Ladislava Chudíka do dvoch českých hier – v *Rozprávke o písmenkách* (1946) od Oskara Daniela Batěka vytvoril figúrku

²⁹¹ Hyvnar, Jan. O českém dramatickém herectví 20. století. Edice Disk, AMU. Praha : Kant, 2008, s. 146.

²⁹² V roku 1950 vznikol podľa A. Zápotockého drámy *Vstanou noví bojovníci* rovnomený český film v réžii Jiřího Weissu. Postavu Ladislava Budečského vytvoril budúci divadelný režisér Otomar Krejča a jeho manželku pôvodom slovenská herečka Antonie Hegerlíková. Divácky pamätnou zostala figúra Kolmistra v podaní Františka Smolíka, a to najmä v scéne, v ktorej si najchudobnejší „děda Kolmistr“ opakuje priebeh schôdze, ktorej sa prvýkrát zúčastnil ako rovnoprávny člen.

²⁹³ Hyvnar, Jan. O českém dramatickém herectví 20. století. Edice Disk, AMU. Praha : Kant, 2008, s. 151.

Písmenka Y a v neskoršej inscenácii komédie Václava Jelínka *Škandál v obrazárni*, na ktorej sa režijne podieľal aj Chudíkov herecký kolega František Dibarbora, stvárnil komediálnu dvojrolu Referent Poplašný / Riaditeľ. Dramaturgia hru zvolila v záujme oživenia polozabudnutého žánru na slovenských javiskách – divadelnej satiry –, ale inscenácia očakávanie nespĺnila. Jelínkova satira bola namierená proti spoločensky aktuálnym „nešvárom a prežitkom starého buržoázneho myslenia“ ako napríklad rodinkárstvo, byrokracia, ľahostajný vzťah k práci, spôsob výkonu funkcií atď. Inými slovami, pokúšala sa o gogoľovský zmysel vyjadrený jeho slávnym výrokom: „Čo sa smejete, sami sebe sa smejete!“ Hra však už v princípe sťažovala inscenátorom situáciu nielen svojou „šťabykritickosťou“, ale aj nekanonickou stavbou. Pozostávala z deviatich samostatných skečov s medzivýstupmi, ktoré sa inscenátorom nepodarilo dať pod spoločný tvaroslovný menovateľ. V chabej predlohe a v neskúsených rukách norežiséra predsa len „najvydarenejšie vyšiel Poplašný referent, ktorého dobre hrá Ladislav Chudík.“²⁹⁴ Český denník *Práce* priniesol v súvislosti s premiérou hry českého dramatika na slovenskom javisku kurióznú informáciu, že členovia SND ju naštudovali „na počesť X. zjazdu KSČ v mimopracovnej dobe“.²⁹⁵

Slovenské a české divadlá sa počas spoločného štátu vzájomne inšpirovali, čo sa častokrát premietalo aj do dramaturgických plánov. Takto sa ovplyvňovali národné divadlá, ale napríklad aj tie, ktoré medzi sebou vytvárali takzvanú družbu.²⁹⁶ Nerobme si ale ilúzie, že uvádzanie českej drámy na slovenských javiskách a slovenskej drámy na českých javiskách podliehalo výlučne spontánnemu výberu dramaturgov. Aj tu svoje zohrávala politika, v tomto prípade federatívna kultúrna politika. Príslušné divadelné oddelenia na oboch národných ministerstvách kultúry štatisticky vyčíslňovali, v akom pomere by mali byť v každom repertoárovom divadle zastúpení domáci autori, českí autori na Slovensku a slovenskí autori v Čechách, sovietski autori a nakoniec svetoví autori. Ruská klasická dráma bola na oboch brehoch Moravy oveľa viac prítomná než v 90. rokoch minulého storočia – teda po páde „železnej opony“ –, a to nielen vďaka jej objektívnym kvalitám, ale častokrát

²⁹⁴ Blech, Richard. „Škandál v obrazárni“ na Novej scéne ND. In: *Smena*, 8.4.1954.

²⁹⁵ „Škandál v obrazárně“ v Bratislavě. In: *Práce – Praha*, 2.4.1954.

²⁹⁶ V uvedenom kontexte môžeme doplniť, že napríklad dramaturgie pražského Činoherního klubu a bratislavského Divadla na korze, a neskôr jeho duchovného pokračovateľa Štúdia Novej scény, sa v niektorých tituloch zámerne prekrývali. Podobný jav sa vyskytoval aj medzi tzv. družobným divadlami – pražským Divadlom na Vinohradech a Divadlom Andreja Bagara v Nitre.

ako „kľúčovací manéver“, ktorým sa dramaturgie zaštitovali, aby sa mohli vyhnúť súdobej sovietskej dráme.

Ako už bolo povedané, Jozef Budský, slovenský režisér českej národnosti, inicioval a podporoval uvádzanie českej drámy v bratislavskom národnom divadle. Bol to všestranne skúsený divadelník, obdarený vyberaným dramaturgickým vkusom, ktorý uplatňoval pri výbere titulov zo svetovej dramatiky (Brecht, Čechov, Gorkij, Hikmet, Hochhuth, O'Neill, Puškin, Saroyan, Shakespeare, Sofokles, Suchovo-Kobylin, Tolstoj), ale aj domácej drámy (Lahola, Karvaš, Králik, Stodola), vrátane českej drámy (Čapek, Daněk, Peroutka, Stroupežnický, Topol, Tyl). Práve česká dráma, ktorú neúnavne vyhľadával, presadzoval, inscenoval, predstavovala v Budského zornom uhle osobitnú kapitolu. Pre Ladislava Chudíka bola účasť v jeho inscenáciách českých hier hereckým obohatením. Na prvé miesto treba postaviť výnimočnú hereckú príležitosť, ktorú dostal v postave Maršala z *Bielej nemoci* (1958).²⁹⁷ Práve Jozef Budský po Chudíkovom javiskovom zrení na NS ND, nemal po jeho návrate na hlavnú scénu najmenšie pochybnosti zveriť mu akokoľvek herecky náročnú rolu, hoci aj idúcu proti jeho typu, akou bol napríklad Maršal. L. Chudík priniesol do bohatej českej (a tiež nemeckej na území Čiech a Moravy) tradície inscenovania *Bielej nemoci* nový pohľad na stvárnenie Maršala. Chudíkov Maršal nebol čiernobiely hrdina, ale manipulátor, ktorý bravúrne mystifikoval. Na scénu vstúpil ako typický vznešený anglický gentleman, postupne sa prerodil na moderného štátnika anglo-amerického typu, až dospel k mrazivému majestátu čisto racionálneho vojvodu v slušivej vojenskej uniforme. „Chudík, ktorý bol známy skôr civilným herectvom, nečerpal z tradičnej koncepcie ukričanej postavy, ale prinútil Maršala, aby prijal jeho dispozície v súlade s chápaním Jozefa Budského. Nie generál rinčiaci zbraňami, ale práve naopak, výsostne distingvovaný muž, pripravený viesť rafinovaný rozhovor.“²⁹⁸ Budského réžia inscenácie *Biela nemoc* stavala na konflikte dvojice pacifistického Dr. Galéna (Jozef Kroner v alternácii s Júliusom Pántikom) a vojenského diktátora Maršala (Chudík v alternácii s priamočiarejším Gustávom Valachom) a jej uvedenie na scénu v období studenej vojny resuscitovalo Čapkov varovný text. Na druhej strane každé dobro aj zlo má svoju odvrátenú tvár – kým predstavitelia Galéna neprijali za svoju koncepciu výlučne ušliapnutého chudáka, s Chudíkovým zloduchom divák sympatizoval nielen vo chvíľach, keď

²⁹⁷ Fragmenty z mimoriadne vydarenej inscenácie *Biela nemoc* – dialógy dr. Galéna (Július Pántik) s dr. Sigéliom (Mikuláš Huba) a dr. Galéna s Maršalom (Ladislav Chudík) – uviedli v roku 1984 v rámci komponovaného programu *Bratia Čapkovci a Slovensko* v Mestskej knižnici v Prahe po vyše štvrtstoročí od jej premiéry.

²⁹⁸ Pajanková, Magda. Herec Ladislav Chudík (diplomová práca). Bratislava : DF VŠMU, 2007, s. 30.

v prvých dvoch dejstvách v civilnom oblečení bravúrne žongloval so slovami ako vycibrený diplomat, ale napríklad aj vtedy, keď odetý v župane ponechával v Maršalovi vyznieť vôňu človečiny. „Chudík je jeden z najkultivovanejších hercov Národného divadla, ovládajúci slovný prejav až do tých najjemnejších odtienkov. Preto aj sila jeho Maršala nebola vo vonkajšom prejave, ale vo vnútornom pojatí. Bola to v určitom zmysle autorita človeka, skrývajúceho pod elegantným kabátom kruté srdce a myšlienkovú rafinovanosť.“²⁹⁹ Napriek tomu je to „chladne kalkulujúci masový vrah. Spoločným menovateľom Chudíkovej koncepcie je maximálna triezvosť a disciplína, ktorá umožňuje hercovi pocítiť váhu a intenzitu, melodiku a disharmóniu prednášaných viet, z ktorých každá je kamienkom pri výstavbe monumentálneho charakteru. Chudík vie bodnúť pauzou, vyprovokovať partnera útočnou intonáciou a to všetko prispieva k vytvoreniu portrétu novodobého diktátora.“³⁰⁰ A nakoniec: „...Chudíkov Maršal – postava ostro rezaných, vzrušivých gest, posunkov, s dlhými vztýčenými prstami na vymršťujúcich sa rukách, človek nervný a úskočný. Tento výkon predznamenal celú inscenáciu, strhol na seba pozornosť ďaleko viac než koncepcia Galéna.“³⁰¹ Budského impozantný inscenačný záver patrilo práve Maršalovi a v Chudíkovom sémanticky dôraznom podaní vyznel ako memento. Čapkov text hry predpisuje: pred zdvihnutím opony je počuť vojenské marše, bubny a nadšený krik davu; po zdvihnutí opony stojí Maršal na balkóne svojej pracovne a oslovuje dav. Budský na tomto mieste premietol kričiaci dav na sufitu, pričom Maršal stojí kúsok opodiaľ a „emfaticky, s doširoka rozvetvenými rukami vysoko nad hlavou... súzvučí s najextenzívnejšou polohou réžie“.³⁰² Maršal víťazoslávne priznáva, že to bol on, kto začal vojnu. Zaujímavé je, že záverečné vyznenie hry – tentoraz v mene nádeje – zmenil aj Hugo Haas vo filmovej verzii *Bílé nemoci* (1937), ktorú režíroval podľa vlastného scenára a znova vytvoril hlavnú postavu dr. Galéna.³⁰³ Uprostred filmu sa objavila scéna, v ktorej dr. Galén ukazuje svojmu priateľovi – pripísanej postave Doktora Martina – na laboratórnom pokuse pôsobenie lieku proti takzvanej bielej nemoci, čím mu zároveň odhaľuje tajomstvo jeho zloženia a výroby. V záverečnom obraze filmu, keď Galéna zmetie a ušliape sfanatizovaný dav (kolektívny

²⁹⁹ Vdovják, Ján. Čapkova Biela nemoc v Národnom divadle. In: Pravda, 19.5.1958.

³⁰⁰ Vrbka, Stanislav. Herec modernej kultúry. In: Slovenské divadlo, 1961, r. IX. č. 4, s. 52.

³⁰¹ Fuchs, Aleš. Ladislav Chudík. Praha : Orbis, 1965, s. 45.

³⁰² Ibidem.

³⁰³ Svetová premiéra hry Karla Čapka *Bílé nemoc* sa uskutočnila 29.1.1937 v Stavovskom divadle v Prahe v réžii Karla Dostala. Dr. Galéna hral Hugo Haas, baróna Krüga Václav Vydra st. (postava sa v inscenácii a následne aj vo filme volala Krog, aby priezvisko neznelo príliš nemecky), Maršala – nezabudnuteľne – Zdeněk Štěpánek (taktiež vo filme).

hrdina), v tom istom dave kráča aj Doktor Martin, jediný človek, ktorý ovláda presné zloženie lieku – nádej ľudstva. Karel Čapek bol často kritizovaný – najmä zo strany režiséra K. H. Hilara, ktorý koncom 30. rokov uviedol Čapkove hry *Zo života hmyzu* a *Adam stvoriteľ* vo svetových premiérach –, za alibisticky optimistické, alebo naopak beznádejne pesimistické konce hier. Na základe uvedeného sa môžeme domnievať, že Budský sa zmenou záveru usiloval spochybniť práve optimistický alibizmus, Haas zmenil beznádejné vyústenie na nádejné. Takisto je zrejmé, a o to zaujímavejšie, že Čapek častý nesúhlas kritiky so závermi hier vo všeobecnosti vnímal už v pozícii novinára a publicistu. Svedčí o čom jeho bystrý postreh v pôvabnej causerie *Jak vzniká divadelní hra* (prvá časť triptychu *Jak se co dělá*), ktorú napísal už v roku 1925: „Z jakýchsi tajemných příčin je to vždycky poslední akt, co se musí předělávat, právě tak jako vždy je to poslední akt, co na jevišti určitě selže a v čem kritika se vzácnou jednomyslností objeví slabinu díla. Je napodiv, že dramatictí autoři přes tyto neodchylné zkušenosti trvají na tom, aby jejich kus měl vůbec nějaký poslední akt. Prostě neměly by být psány žádné poslední akty. Nebo by se měl poslední akt zásadně odříznout, jako se uřezává ocas buldokům, aby jim nekazil postavu. Nebo by se měl hrát kus obráceně, s posledním aktem na začátku a s prvním aktem, který vždy je uznáván za nejlepší, na konci. Zkrátka, něco by se mělo stát, aby z divadelních autorů byla sňata kletba posledního aktu.“³⁰⁴

Uvedenie ďalšej českej drámy (iba o sezónu neskôr) *Pohľad do očí* od Oldřicha Daňka (v slovenskom preklade Gabriela Rapoša pod názvom *Pohľad do očí*) zapadá do kontextu „nadinscenovania“ tejto „morality“ na viacerých scénach Československa. Autor hru skutočne v podtitule označil ako *Včerajškom skomplikovaná moralita z dneška v troch dejstvách s prológom a epilógom*. Zároveň jej text uviedol venovaním: „Patrí pamiatke dvadsiatich piatich tisícov českých komunistov, ktorí položili svoje životy v boji proti medzinárodnému fašizmu a je v nej zachytený skutočný príbeh jedného z nich.“³⁰⁵ Početné inscenovanie hry viedlo Zdeňka Krausa³⁰⁶ k napísaniu rozsiahlej režijno-dramaturgickej analýzy, ktorá vyšla v slovenskom jazyku (vydal ho Osvetový ústav Bratislava v roku 1960). A

³⁰⁴ Čapek, Karel. *Jak vzniká divadelní hra*. In: *Jak se co dělá*, Praha : Olympia, 2010, s. 75.

³⁰⁵ Daněk, Oldřich. *Pohľad do očí*. *Včerajškom skomplikovaná moralita z dneška*. Bratislava : Diliza, 1959, s. 2.

³⁰⁶ Zdeněk Kraus vyštudoval réžiu na VŠMU. Na Slovensku pôsobil v Krajevom divadle v Trnave a v Krajevom divadle v Nitre. Pohostinsky režíroval aj v Divadle poézie a v Tatra revue v Bratislave. Spolupracoval aj so slovenskou televíziou. V roku 1968 emigroval do Holandska, kde pracoval v mnohých divadelných súboroch, postupne sa však viac venoval televíznej tvorbe – za seriál *Toen was geluk heel gewoon* získal najvyššie holandské televízne ocenenie Zlatý televízny prsteň (1999).

hoci vyzdvihuje hlavne slovenskú inscenáciu hry v SND, vyznačuje sa tendenčnosťou a konštrukciou v zmysle marxistickej kritiky, pričom zdôrazňuje, že má byť iba „návodom, pomocníkom, pravou rukou režiséra, ale v žiadnom prípade nie zákonom a výsledkom jeho inscenácie.“³⁰⁷ Hneď v prvých riadkoch autor výkladu píše: „Okolo hry *Pohľad do očí* vznikla nejedna polemika, či už okolo jej inscenácie v tom-ktorom divadle, alebo na poli teórie súčasnej drámy. A ako víťaz vyšla inscenácia v SND v Bratislave, v premyslenej a veľmi pôsobivej réžii zaslúžilého umelca, dvojnásobného laureáta Jozefa Budského, kde sa režisérovi podarilo zbaviť polyekránovej atraktívnosti a vyvarovať sa nedostatkov inscenácie ako brnenskej a pražskej³⁰⁸, tak nie je preto div, že budem v mnohom vychádzať z tejto inscenácie a jej majstrovsky vedenej režijnej koncepcie. Netreba dokazovať oprávnenosť existencie tejto hry v súčasnej dráme, i keď jej konflikt, myslím konflikt dramatický, jej kompozičnú výstavbu, ako aj iné nedostatky možno podrobiť kritike.“³⁰⁹ Hlavný hrdina Martin Vlach, ktorého čaká vnútorný prerod, pôsobí spočiatku akoby v tieni diania, ako „zašitý“ redaktor časopisu Naša záhradka, kde však píše politické komentáre. V priebehu hry sa v druhom pláne dozvedáme, že nebohý otec jeho dievčaťa, hrdina, ktorému sa jeho dcéra neodvažuje pomysleť ani len „pozrieť do očí“, bol redaktorom Rudého práva, denníka, ktorého postavenie a zároveň s ním súvisiace pozadie príbehovej línie Jána Kubeša, autor rozboru objasňuje: „Redakcia denníka Rudé právo bola ako pokrokové robotnícke noviny trňom v oku vláde za prvej republiky. Rudé právo, ktoré odhaľovalo reakčnú politiku národných socialistov, ľudákov a všetkých pravičiarskych politikov, bolo nebezpečnou silou, ktorej sa bolo treba obávať. Tiež nastupujúci fašisti si uvedomovali silu komunistickej strany a jej denníka a preto roku 1934 za podpory všetkých reakčných síl inscenovali proces proti redaktorom Rudého práva a komunistom. Vtedy vedenie denníka postihnuté perzekúciou odchádza do Sovietskeho zväzu a do ilegality.“³¹⁰ Autor hry konfrontuje životy otcov a ich detí, život Kubeša a jeho dcéry Olgy, ktorá v prvom fabulačnom pláne zorganizovala večierok pre dva páry mladých ľudí. Uprostred zábavy umocňovanej alkoholom a džezom si zrazu uvedomí ten rozdiel: Kubeš zo Sovietskeho zväzu odchádza ako dobrovoľník do Španielska,

³⁰⁷ Kraus, Zdeněk. *Pohľad do očí*. Režijno-dramaturgický rozbor. Bratislava : Osvetový ústav, 1960, s. 37.

³⁰⁸ Hru O. Daněka *Pohled do očí* uviedli na sklonku roku 1959 štyri divadlá. V československej premiére Státní divadlo Brno v réžii Miloša Hynšťa, vzápätí ju našťudovalo Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého v Prahe v réžii Rudolfa Vedrala (Martina Vlacha stvárnil Josef Vinklář), do tretice Západočeské divadlo v Klatovech v réžii Vítězslava Bartoša a nakoniec SND.

³⁰⁹ Kraus, Zdeněk. *Pohľad do očí*. Režijno-dramaturgický rozbor. Bratislava : Osvetový ústav, 1960, s. 3.

³¹⁰ Ibidem, s. 5.

kde sa zapája do protifašistickej interbrigády. Keď fašizmus víťazí, interbrigadisti musia odísť do neutrálneho Francúzska, ktoré čoskoro tiež okupuje hitlerovské Nemecko. Kubeš zvyšok života strávi v ilegálnom podzemnom hnutí, potom v koncentračnom tábore... Zatiaľ čo ona, Oľga, to má podstatne jednoduchšie. Dá sa povedať, že dnes z otcovho hrdinstva „žije“ – prihlási sa na konkurz na miesto sekretárky pre Južnú Ameriku. Reč síce nevie, ale víťazstvo má, ako pôvodom Kubešová, vopred v rukách. Ale zaslúži si to? Môže sa svojmu otcovi práve dnes pozrieť do očí? Toto uvedomenie si odlišnosti životov náhle zmení Oľgu aj Vlacha. Zajtrajší deň bude iný ako včera. O miesto sekretárky napokon sama stojí. Nie pre vidinu cestovania, ale pre možnosť ukázať, že na to má, že na ňom bude osočná a že práve z tohto miesta sa konečne bude môcť pozrieť otcovi do očí. (Bez znalosti jazyka oproti ostatným kandidátom?! – kladieme si otázku dnes.) Dramatik ústami Martina Vlacha formuluje základnú ideu hry takto: „My sme urobili veľa, boli sme na barikádach, robili sme Február... Len sa nesmieme spytovať, čo ja, čo som ja urobil...“³¹¹ Autor analýzy objasňuje základnú ideu hry takto: „Sme u koreňa veci; naša doba, epocha išla ďalej, my všetci sme urobili veľa, my sa môžeme pozrieť do očí Kubešovi, ale čo jednotlivci... Tu je línia myšlienky, idea hry. (...) Už prešlo obdobie, keď sme si všímali celku, teraz treba spytovať jednotlivca, jeho pocit zodpovednosti. (...) Mnohí z dnešnej generácie spohodlneli a nepokračujú v ceste vybojovanej generáciou otcov – nemajú právo jej pozrieť do očí, to znamená, mnohí sme stratili pocit osobnej zodpovednosti za svoj život.“³¹² Doba sa zmenila. Niekdajší protifašistickí odbojárni dnes so straníckou knižkou sedia v šéfovských kanceláriách, majú služobné autá, fajčia francúzske cigarety, ale ešte stále majú potrebu spomínať na dávne časy, keď utekali pred políciou na jednom bicykli a fajčili staré dobré „Partizánky“ (Hlavas a Kalabus). Recenzent Milan Lukeš na rozdiel od autora hry použil slovo moralita s pejoratívnym nádychom. Už samotný dramatik nepriamo vyzýva k zamysleniu nad žánrom svojej hry, keď v úvode píše: „Stalo sa okrídlenou frázou, že nová česká socialistická dráma trpela smrteľným hriechom reportážnosti. A pri tom všetkom je toto reportáž, ak nie priam agitka. A azda najvýstižnejšie – moralita.“³¹³ Čo je teda moralita a čo agitka – analyzuje Zdeněk Kraus v snahe obhájiť „moralitu“. „Reportáž má povahu fotografickej snímky, aj keď pri nej nemožno vylúčiť tvorivú účasť autora, od ktorého závisí záber, jeho videnie aj určitá

³¹¹ Daněk, Oldřich. Pohľad do očí. Včeraškom skomplikovaná moralita z dneška. Bratislava : Diliza, 1959, s. 45.

³¹² Kraus, Zdeněk. Pohľad do očí. Režijno-dramaturgický rozbor. Bratislava : Osvetový ústav, 1960, s. 16-17.

³¹³ Daněk, Oldřich. Pohľad do očí. Včeraškom skomplikovaná moralita z dneška. Bratislava : Diliza, 1959, s. 3.

citová účasť. (...) Agitka je žáner, ktorý svojou heslovitou lapidárnosťou vzbudzuje pozornosť svojho objektu, chce pôsobiť predovšetkým na jeho intelektuálnu vnímavosť, chce ho získať, presvedčiť. (...) najbližšie teda označeniu a vystihnútiu žánru v zmysle druhovosti je termín moralita..., lebo moralita je každá socialistická hra, ktorá pôsobí na zmenu myslenia a cítenia súčasného diváka.“³¹⁴ Obaja majú pravdu, aj Kraus, keď tendenčne akceptoval Daňkov zámer v plnej vážnosti, aj Lukeš, keď kritizoval hru ako „iba“ moralitu s pejoratívnym nádychom. *Pohľad do očí* je hra napísaná v duchu zmiernených princípov socialistického realizmu ako dramatické budovateľské heslo, ktoré malo masový dopad – hrala sa, alebo skôr musela sa hrať vo viacerých československých divadlách naraz. Dramatik však nechcel podať jednoznačnú výpoveď a práve do postavy Martina Vlacha projektuje oponenta voči Oľge. Vlach sa jej usiluje protirečiť, že síce povojnová generácia budovala a „robila Február“, ale nemohla urobiť také veľké veci ako „naši otcovia“, pretože ich nepriateľ bol známy a veľký, bol ním fašizmus a kapitalizmus, mali to o to ľahšie. Terajší nepriateľ je nejasný, „zahmlený“. Vlach navyše nemá rád frázy, ale sám nedokáže obyčajnými slovami sformulovať svoj „pocit prázdnoty z doterajšieho života“. Preto je podľa Krausa hlavne Kubešovým protihráčom. Zatiaľ čo Ján Kubeš je „čestný, priamy človek..., ktorý nežije len pre seba. (...) Zostane hrdinom našich čias,“ Martin Vlach si uvedomuje „svoje schopnosti a je nešťastný z neschopnosti ich uplatniť. (...) Nevie sa reálne postaviť k životu. Rád sa zabáva..., rád diskutuje, upozorňuje na seba a svoju individuálnosť. Vo svojom živote už čosi urobil, ozaj robil revolúciu a Február, ako o sebe hovorí, no potom spohodlnel.“³¹⁵ „Vidíme jasne,“ Kraus ďalej alibisticky hodnotí Daňkovu „neschematickosť“, podľa ktorej dramatik „bojuje proti jednostrannému súdeniu ľudí, nechce stavať dobro proti zlu, biele proti čiernemu, ale ako sám hovorí o svojej tvorbe, dobré proti lepšiemu a z toho ľahko vidíme, že dobré má určité momenty a črty aj lepšieho a naopak.“³¹⁶ Bratislavská inscenácia v réžii Jozefa Budského exponovala predovšetkým štyri postavy: revolucionára Kubeša (Mikuláš Huba) zomierajúceho v koncentráku, jeho dcéru Oľgu (Mária Kráľovičová), jej intímneho priateľa, redaktora časopisu Naša záhradka Martina Vlacha (Ladislav Chudík) a jej kamarátku Hanu (Eva Krížiková), s ktorou sa spoločne uchádzajú o miesto sekretárky v exportnej spoločnosti. Musíme zdôrazniť, že aj napriek moralistickej prvoplánovosti hry, inscenácia naozaj vynikala

³¹⁴ Kraus, Zdeněk. *Pohľad do očí*. Režijno-dramaturgický rozbor. Bratislava : Osvetový ústav, 1960, s. 43.

³¹⁵ Ibidem, s. 34.

³¹⁶ Ibidem, s. 25.

poľudštenými hereckými výkonmi, z ktorých „treba vyzdvihnúť predovšetkým ústrednú trojicu: Máriu Kráľovičovú a Ladislava Chudíka v úlohách Olgy a Vlacha a Mikuláša Hubu v role Jána Kubeša.“³¹⁷ Z recenzií v zmysle dramatickej predlohy i v intenciách Chudíkovho „hereckého bytia“ najviac zaujal názor Ondreja Marušiaka: „Ladislav Chudík na javisku nehrá, ale žije. Ako sám píše v bulletine „trpezlivo a zanovito“ hľadal odvahu, aby sa sám sebe podíval do očí. Našiel ju (presvedčivejšie ako Karol Machata, druhý predstaviteľ redaktora Vlacha), a iste sa pričinil o to, aby pohýbal svedomím nejedného „mechanického občana“ v hľadisku. No redaktor Vlach je v autorovom stvárnení človečik plytký, skôr figúrka ako postava a je to škoda, lebo aj pomýlený človek môže byť silná osobnosť, ktorá by bola v súlade s hercovými možnosťami.“³¹⁸

Necelý rok po premiére inscenácie Daňkovej hry *Pohľad do očí* v bratislavskom SND sa na Barrandove začala nakrúcať jej rovnomenná filmová adaptácia v autorovej réžii. Postavu Martina Vlacha stvárnil český herec Josef Langmiller, avšak spisovateľ rozšíril filmovú verziu o postavu majora Krepnára, ktorú, nakoľko ide o Slováka, napísal priamo pre Ladislava Chudíka. Žiaľ, ani film, ani Chudíkova postava neboli vo všeobecnosti prijaté jednomyselne pozitívne. Ak jedna recenzia tvrdila, že niektoré postavy vo filme (vrátane Krepnára) zostali divákovi veľa dlžné, iné zase videli v Chudíkovom Krepnárovi dobrého partnera pre Jiřinu Jiráskovú v úlohe Olgy, voči ktorej prechovával čistý a nekonvenčný vzťah vyjadrený kultivovanými hereckými prostriedkami. Nebol to však film, ktorý by zanechal zaznamenaniahodnú stopu v dejinách českej kinematografie.

Rok 1964 bol v československom divadle rokom „Konca masopustu“, úrodným rokom inscenovania rovnomennej hry českého dramatika Josefa Topola, ktorá sa stala divadelnou udalosťou. Hra mala premiéru v Národnom divadle v Prahe v réžii Otomara Krejčy a v dramaturgii Karla Krausa. Ako tandem tu vytvorili niekoľko inscenácií vo vlastnom štýle básnického realizmu. Súčasťou ich dramaturgického programu bolo najmä presadzovanie českej drámy (F. Hrubín, M. Kundera, J. Topol).³¹⁹ Najslávnejšia Topolova dráma – tragédia, v slovenskom uvedení nazvaná *Koniec maškár*, bola v roku vzniku (1962) vnímaná ako hra zo súčasnosti. Jej latentná politickosť spočívala v podobenstve „lámania sa“ spoločnosti po

³¹⁷ -ab-. K uvedeniu Daňkovej hry *Pohľad do očí*. In: *Slovenka*, 11.1.1960.

³¹⁸ Marušiak, Ondrej. „Pohľad do očí“ na scéne ND. In: *Pravda*, 18.12.1959.

³¹⁹ V roku 1965 režisér Otomar Krejča spolu s dramaturgom K. Krausom, Krejčovou manželkou herečkou Mariou Tomášovou, dramatikom Josefom Topolom a hercom Janom Třískom založili Divadlo za branou, najskôr ako vedľajšiu scénu ND. Od roku 1969 sa osamostatnili. J. Topol, ktorý patril ku kmeňovým autorom, sám realizoval tri vlastné hry ako režisér (*Kočka na kolejších*, *Slavík k večeri*, *Hodina lásky*).

februárových udalostiach roku 1948. A tak realistický príbeh pražského chlapca, ktorého vylúčia zo štúdia, a dedinského dievčaťa, dcéry posledného súkromného roľníka, nie je iba „zákonitým“ striedaním starého sveta s novým, ale násilnou likvidáciou stáročného spoločenského poriadku v mene „rozorávania medzí“ – inak povedané – kolektivizácie. Spôsob, ako tento bolestný proces prežiť, ponúka autor v rúšku fašiangového sprievodu. Pod maskami sa skrývajú tí, ktorí sa zbavili zodpovednosti, ale aj tí, ktorí sa k nim pridali. Maškary, ako samopašná vidiecka fašiangová zábava, tu zastupujú nemysliaci dav – kolektívneho hrdinu, opojenie krásou i krvou, schopnosť uchvacovať i desiť. Po myšlienkovvej i formálnej stránke (od sujetu cez fabulu až po kompozíciu) je to hra nesmierne zložitá, filozoficky komplikovaná a zároveň vyžadujúca vedomostný potenciál z mytológie či symbolizmu. Napriek tomu je to najpresnejšie „hra s dedinskou tematikou“. Vyvrcholením osobnej tragédie posledného súkromne hospodáriaceho roľníka Krála, ktorý nechce vstúpiť do družstva, je smrť syna uprostred fašiangového veselí. Potiaľ dej hry. Pokiaľ ide o zmysel hry, Topolovi išlo o postihnutie niečoho bytostného, trvalého a v podstate neriešiteľného. Nositeľmi konfliktu hry sú Smrťák a Král (v slovenskom uvedení Smrťiak a Kráľ), ktorého tvrdošijné odmietanie vstupu do družstva povyšuje autor na principiálnu otázku, otázku integrácie v perspektíve odvekého a ničím nezrušiteľného napätia medzi individuum a spoločenstvom, ktoré zastupuje Smrťák. Preto triedna povaha Kráľovho sporu s dedinou je pre dramatika iba spôsob, ako odveký problém nastoliť. „Podle Topolovy představy je šťastný ten člověk, který dovede žít v souladu se sebou, který maximálně uskutečňuje sám sebe,³²⁰“ tvrdí dramaturg Krejčovej inscenácie K. Kraus. Mnohé postavy z *Konca masopustu* sa o to usilujú a ak sa im to darí, predovšetkým Kráľovi, smerujú k dosiahnutiu maximálnej slobody. V prenesenej rovine je to aj hra o človeku utekajúcom pred poznaním, pretože ho vnútorne zmenilo a zanechalo v ňom chaos. Preto hľadá cestu, ktorou sa môže vrátiť k šťastnej nevedomosti detstva. Posledného súkromne hospodáriaceho roľníka Františka Krála charakterizoval K. Kraus takto: „Kráľ je vrostlý do své půdy. Jeho stálá, uzavřená a do sebe zavinutá osobnost, jeho skutečná individualita, je vůči ostatním jedincům výrazně ohraničena, ostře vydělena z množství. Zamlklý Král, který se nevměšuje a stojí se svým názorem stranou všech, v podstatě sjednocuje celou vesnici – všichni mají aspoň jeden

³²⁰ Kraus, Karel. Topolův pokus o dorozumění. In: Karel Kraus – Divadlo ve službách dramatu. Edice České divadlo, Praha : Divadelní ústav, 2001, s. 323.

spoločný zájem jiný než on.“³²¹ V bratislavskej inscenácii *Koniec maškár* ho stvárnil L. Chudík. „S hlbokou cudnosťou, s veľkou ľudskou vrelosťou. Múdrosť človeka zžitého s prírodou mieša sa s naivitou, smútok a zatrpkosť s nezničiteľnou vierou, bezbrannosť osamoteného s tvrdosťou, surovosť s krásnou mužskou nehou.“³²² Režisér J. Budský do postavy Kráľovho syna Jindru obsadil talentovaného študenta Vysokej školy múzických umení Mariána Labudu. Bola to jeho prvá veľká postava v SND a hneď s triumfálnym výsledkom. Ladislav Chudík mu bol veľkou oporou, z čoho pramení ich blízky vzťah na javisku i v súkromí dodnes. Z „mladých adeptov sa ukázal ako najcitlivejší Marián Labuda v úlohe Jindru. Predovšetkým tam, kde spolu s Ladislavom Chudíkom vytvorili umelecky veľkú scénu zblíženia otca so synom...“³²³ (V Krejčovej inscenácii stvárnil Kráľa Radovan Lukavský, jeho syna Luděk Munzar.) Topolova hra už vo svojej predlohe umožňuje mnohé dotvárať až na javisku. Ako napísala Katarína Hrabovská, hra je tiež „vrcholom krejčovsko-krausovskej dramaturgie“, je mnohovrstevná, a preto ponúka mnohoraký výklad, ako aj možnosti inscenačného dopovedania. Krejčova inscenácia v Prahe natoľko zaujala, že po Topolovej hre siahlo hneď niekoľko českých divadiel a takisto SND. Krejča robil supervíziu iba prvej inscenácii v Olomouci, potom hra šla vlastnou cestou, avšak v mnohých prípadoch narážala na neschopnosť tvorcov uplatniť novátorský výklad i vlastné inscenačné dopovedanie. V Bratislave hre ublížil viac preklad než inscenácia. Ako kriticky píše Hrabovská, „stratilo sa mnoho z Topola. I z jeho jazyka... ‚To není holírna, ale hulírna.‘ = ‚To nie je holiareň, ale udiareň.‘ ‚Jako malí vénové.‘ = ‚Ako malé deti.‘ Básnický jazyk Topolov, porovnávaný s Vančurovým, zaslúži si viac prekladateľskej pozornosti. Najmä od prekladateľky takej kultivovanej, ako je Zora Jesenská.“³²⁴ Režisér Budský síce chápal stáleprítomný tragický podtón hry, jej metaforickosť, cítil mnohovýznamovú poetickú látku ponúkajúcu bohatú obrazotvornosť, ale nedokázal o tom úplne presvedčiť herecký súbor. Ladislav Chudík v období premiéry *Konca maškár* už druhý rok pôsobil ako umelecký šéf súboru a Budského inscenáciu v oficiálnom Hodnotení sezóny 1963/64 z pozície nadriadeného, a teda zodpovedného, hodnotil aj v relácii režisér – herec, a preňho typicky – kriticky i sebakriticky. „*Koniec maškár* mohlo byť umelecky lepším predstavením, keby sme boli prijímali bez predsudkov podnety od režiséra a on sám sa nemusel vyrovnávať

³²¹ Kraus, Karel. Topolův pokus o dorozumění. In: Karel Kraus – Divadlo ve službách dramatu. Edice České divadlo, Praha : Divadelní ústav, 2001, s. 319.

³²² Hrabovská, Katarína. Koniec maškár. In: Kultúrny život, č. 7, 1964.

³²³ Rampák, Zoltán. Hra proti ľudskej necitlivosti. In: Film a divadlo, 3.3.1964.

³²⁴ Hrabovská, Katarína. O živote a smrti. In: Kultúrny život, č. 7, 1964.

s neochotou súboru. Ťažko mi je posudzovať, lebo som v predstavení hral a nikdy som ho nevidel v celku. Ale treba pochopiť jednu samozrejmosť: S Budským získaš pri práci na hre, nech je výsledok akýkoľvek. S ním aj prehrať možno na úrovni. Relatívna strata môže byť vo výsledku, ale herec vždy ziskava, lebo tam sa omyl nerodí z toho, že sa niečo nedotiahne, nedomyslí, ale preto, lebo on sa mýli z pozície práva na omyl v hľadajúcom, v tvorivom procese, ktorý v umení jedine ospravedlňuje.“³²⁵

V roku 1965 dostal režisér Otomar Krejča ponuku zo Slovenského národného divadla na pohostinskú réžiu českej drámy. Z troch hier spisovateľa, scenáristu a muzikológa Zdeňka Mahlera *Mlyn* (absurdná dráma), *Normálka* či *Provaz o jednom konci*³²⁶, ktoré sú iba menšinovou súčasťou jeho bohatej literárnej spisby, si vybral *Mlyn*³²⁷. Námet divadelnej hry sa však v tejto podobe ocitol akoby iba v polovici svojej cesty. Totiž námet, ktorý čiastočne čerpá z vyhladzovania Lidíc v roku 1942, spracoval autor prvýkrát do prózy *U zdi* (1962). Jej divadelná verzia s názvom *Mlyn* bola inscenovaná v rámci Československa iba jediný raz, a to práve v SND. Ladislav Chudík v nej hral jednu z radových postáv Šéfa. Jediná inscenácia hry hneď od premiéry vzbudzovala protichodné úvahy a výhrady sa týkali najmä nedostatočnej koherentnosti dramatickej kompozície. SND inscenáciu *Mlyn* predstavilo pražskému publiku v rámci recipročného zájazdu do Národného divadla v Prahe v roku 1965. Bratislavská prvá scéna koncipovala niekoľkodňové hostovanie v premyslenej dramaturgii, aby sa súbor predstavil v širokej škále umeleckej disponovanosti – v antickej dráme *Vládca Oidipus* (réžia J. Budský), v slovenskej klasike, inscenácii Stodolovej *Bačovej žene* (réžia K. L. Zachar), v českej pôvodnej dráme *Mlyn* (réžia O. Krejča a.h.) a ako bonus pridala predstavenie *Po páde* (réžia P. Haspra), s ktorým divadlo triumfovalo už rok predtým. Česká divadelná obec preto posudzovala inscenácie nielen jednotlivo, ale aj v kontexte ostatného výberu. Kritické reflexie logicky prinášali komparácie. L. Chudík účinkoval v inscenácii *Po páde*, vďaka čomu si vyslúžil uznanie dokonca presahujúce to spreď roka, a v *Mlyne*. V krajných póloch hodnotenia sa ocitli práve tieto dve inscenácie. „Mimo herectví na vystoupení bratislavských oceňujeme ještě i dramaturgickou pohotovost a řekněme třeba i odvahu, která se projevuje

³²⁵ Z osobného archívu Ladislava Chudíka.

³²⁶ Hudobnú frašku *Provaz o jednom konci* napísali pre režiséra Otomara Krejču a Divadlo Za branou dramaturg Karel Kraus a spisovateľ Zdeněk Mahler. Premiéru mala v roku 1967 a stala sa jednou z najslávnejších inscenácií prvej éry divadla.

³²⁷ Zdeněk Mahler je o. i. autorom scenárov k celovečerným filmom: *Božská Ema* (1978), v ktorom postavu Emy Destinovej stvárnila slovenská herečka Božidara Turzonovová a *Zabudnite na Mozarta* (1985) v réžii slovenského režiséra Miloslava Luthera. Ladislav Chudík v ňom pre svoj typ „aristokrata ducha“ hral epizodickú postavu rakúskeho hudobného skladateľa Franza Josepha Haydna.

jednak uvedením problematickej hry Mahlerovej *Mlýn* i uvedením Millerovej hry *Po Pádu*. V prvom prípade tu bola spolupráca českého režiséra Krejčí a dramaturga Krause, ktorí Mahlerovo dielo nejen uznali, ale je pro ně výrazem súčasnej dramatickej tvorby. Nedivíme sa preto, že na ňom pracovali s chuťou. Mahlerovo drama obsahuje radu neobyčajne silných momentů, ktoré postihujú nejen „historický“ fašizmus, ale také fašizmus, ktorý ešte nedožil. To ovšem nestačí, nestačí ani vnější, básnická a veľmi účinná forma, jestliže výsledný dojem je krajně roztržitý a neucelený. A pak dobrá cnost časové úspornosti v divadle zdá se najednou mizí a mění se v dlouhá představení, která může divák unést, jen mají-li hodnotu a poutavost jako třeba Millerovo drama *Po pádu*.“³²⁸ S odstupom času vieme povedať, že podstatou neúspechu hry *Mlýn* bola nedivadelnosť látky, ktorá navyše potrebovala dozrieť. Autor sa k nej vrátil po vyše troch desiatkach rokov a nanovo ju spracoval do novely *Nocturno* (Primus, 2000). Novela sa neskôr stala podkladom pre filmový scenár s rovnomenným názvom, ktorý roku v 2007 získal Cenu Sazky ako najlepší filmový scenár.³²⁹ Odhliadnuc od toho, že inscenácia *Mlýn* nepriniesla očakávaný výsledok, jej iniciovanie malo dvojaký význam: predsa len podnietilo vznik pôvodnej českej hry, ktorej slovenská inscenácia obohatila česko-slovenskú divadelnú spoluprácu.

Na začiatku normalizačného obdobia nebolo žiadnym tajomstvom, že práve zakázaných západných, ale aj nepohodlných domácich autorov v dramaturgických plánoch „operatívne“ nahrádzali na Slovensku českí dramatici a v Čechách slovenskí dramatici. Takáto situácia bola najvypuklejšia v prvej polovici 70. rokov. Do tohto obdobia spadá aj uvedenie inscenácie Jiráskovho *Lampáša* (Lucerna) v roku 1973 v réžii Karola L. Zachara, ktorá bola pre L. Chudíka v menšej úlohe Dvorana nepodstatná. Podstatné však bolo stretnutie na javisku s Emíliou Vášáryovou v úlohe Kňaznej, vďaka čomu sa začalo ich dlhoročné umelecké porozumenie. V spoločných výstupoch tu excelovali ako herecky filigránsky vybrúsený, jemne karikatúrny pár. Ich vzájomné koketné „prískoky a úskoky“, úklony a poklony, najmä v rovine gest akoby spoluvytvárali dokonale synchrónnu hru na klavíri štvorročne.

³²⁸ Hepner, Václav. Po čtyřech slovenských večerech. In: Práce, Praha, 22.6.1965.

³²⁹ Tragický príbeh z druhej svetovej vojny, keď nacisti vyvraždili celú dedinu Lidice, bol snom mnohých filmárov, medzi prvými Miloša Formana. Keďže ho chcel poňať ako „široké plátno“, tak sa už na začiatku nezhodol so scenáristom, ktorý lidickú tragédiu vnímal cez príbeh hlavného hrdinu Šímu (stvárnjuje ho Karel Roden) ako jediného človeka, ktorý prežil. K realizácii filmu s neskorším názvom *Lidické nocturno* boli oslovení režiséri Jiří Svoboda a Agnieszka Holland, avšak ani s jedným z nich nedošlo k dohode. Neskôr sa nakrúcania ujala česká režisérka Alice Nellis a film začal vznikať v koprodukcii Česka, Slovenska, Nemecka a Poľska. Pre jej náhle ochorenie film s konečným názvom *Lidice* dokončil režisér Petr Nikolaev s rokom výroby 2011.

Posledná pôvodná česká hra, v ktorej inscenácii Ladislav Chudík v Slovenskom národnom divadle účinkoval, bola *Stará dobrá kapela* naštudovaná Pavlom Hasprom v roku 1984. Rolu kapelníka Beďara a bezprostredne po ňom shakespearovského vládcu Henricha IV. venovalo Ladislavovi Chudíkovi jeho domovské divadlo k dvom okrúhlym výročiam – k 40. výročiu jeho účinkovania na prvej slovenskej profesionálnej divadelnej scéne a k šesťdesiatym narodeninám.³³⁰ Bravúrne zvládnutá komediálna úloha Beďricha Nekolného zo *Starej dobrej kapely* a nejednoznačný panovník Henrich IV., (oscilujúci medzi vonkajškovou autoritatívnosťou i nezlomnosťou a vnútorným skepticizmom i otcovskou bolesťou), kótovali hranice majstrovského hereckého rozpätia akoby v jedinom okamihu. Stačilo vedľa seba postaviť dve diametrálne odlišné postavy, aby sme si naplno uvedomili šírku hercových typologických možností a hĺbku charakterového hereckého umenia. Bol to dar, ktorým dôstojne bilancoval a o ktorý sa štedro delil s divákom. Uvedeniu súčasnej hry českého dramatika Jiřího Hubača *Stará dobrá kapela* v divadle predchádzala najskôr úspešná inscenácia pražského televízneho štúdia *Nezralé maliny*. Vzápätí po diváckom úspechu prišla hlavná cena na medzinárodnom televíznom festivale Zlatá Praha. Predloha ponúkala mimoriadne vďačné herecké príležitosti pre staršiu generáciu. Excelovali v nej dnes už nežijúci skvelí herci: Miloš Nedbal (v úlohe kapelníka Beďara), Ladislav Pešek, František Filipovský, Otakar Sklenčka, Jiřina Šejbalová a ďalší. Netrvalo dlho a dramaturgia pražského Národného divadla si uvedomila, že televízna hra ponúka jedinečnú šancu využiť vtedajšiu prvú hereckú garnitúru. V kvartete hráčov v českej divadelnej inscenácii stvárnil hlavnú postavu Beďara Vlastimil Brodský, Šáňu Rudolf Hrušínský, Pindása Martin Růžek, Ádu Josef Kemr. O pár mesiacov neskôr hru s rovnakým názvom uviedlo aj SND v Bratislave. Aj v slovenskej divadelnej inscenácii sa zišla „stará dobrá garda“ na čele s Ladislavom Chudíkom v hlavnej úlohe Beďricha Nekolného (Beďar). Beďar bola postava komického starca, dôchodcu s umeleckou skúsenosťou, pretože kedysi dávno, počas gymnaziálnych liet, dirigoval študentskú kapelu. Aj dnes, pri príležitosti pomaturitného stretnutia po päťdesiatich rokoch by ju rád dal znova dokopy. Kým sa tak stane, javiskom pretečie rieka smutno-smiešnych spomienok a životných príbehov dávnych kamarátov, v ktorých nezastaviteľne narastá pocit nepotrebnosti. Ale nevzdávajú sa, rovnako ako sa Beďar

³³⁰ Na rozdiel od hercovej päťdesiatky v roku 1974, ktorá sa v období po Chudíkovej emigrácii a nástupu najtvrdšej normalizácie verejne viac-menej premlčala, pri príležitosti jeho šesťdesiatin v roku 1984 tlač oficiálne informovala, že národnému umelcovi zaslali blahoprajné listy generálny tajomník ÚV KSČ a prezident ČSSR Gustáv Husák, ako aj predseda vlády ČSSR Lubomír Štrougal.

nevzdáva svojej túžby ešte raz dirigovať starú dobrú kapelu. Koncert hereckej kapely, na ktorom stála celá inscenácia, kongeniálne vytvárali Chudíkovi kolegovia Gustáv Valach (Šáša), Karol Machata (Áďa), Július Pántik (Pindás), Ivan Rajniak a ženské predstaviiteľky Eva Krížiková a Viera Strnisková. „Když jsme řekli, že pražská herecká sestava je velmi silná, pak, dovolu, aby, to slovo použil, je bratislavský ansámbl sestaven vysloveně prvoligově,“³³¹ napísal Vladimír Procházka. Česká Scéna dokonca konštatovala, že režisér pri obsadení hry „zvolil možnost optimální, ale potenciál činoherního souboru tím nevyčerpal, což lze Slovenskému národnímu divadlu jen závidět.“³³² Faktom zostáva, že zatiaľ čo slovenská inscenácia našla v Chudíkovi ako členovi SND priam predurčeného predstaviiteľa Beďara, česká musela na obsadenie hlavnej roly prizvať hosťa Vlastimila Brodského. Zdôraznime však, že pražskú inscenáciu tvorila prvá garnitúra súdobej českej hereckej generácie, a tak niet divu, že sa slovenským hercom spočiatku do takejto repliky nechcelo. Nové rekordy nevznikajú každý deň. Ak v určitom zmysle zaväzujúcou i zväzujúcou bola pre *Starú dobrú kapelu* Národného divadla televízna inscenácia *Nezralé maliny*, pre slovenskú *Starú dobrú kapelu* to bola jej česká predchodkyňa. Hľadanie originality v snahe hereckej odlišnosti i autenticity bolo o to ťažšie. Z hľadiska Chudíkovho herectva Beďara nemožno klasifikovať ako čisto komediálnu postavu, ale ako polyfónny part, v ktorom proti sebe prúdia radosť so smútkom, humor s dojatím, optimizmus s pesimizmom, únava s elánom, slzy so smiechom. Také je aj striedanie jeho tragikomických gest vo výrazovom rozmedzí nadšenia a rezignácie, šetrnosti a veľkorysosti, mladíckosti a stareckosti. Chudíkov Beďar je navyše citlivo vyváženým prienikom mužského šarmu a detinského pôvabu, „pôžitkom z hereckého koncertu“.³³³ Porovnávaciu recenziu napísal do českej Scény Karel Vondrášek a nazval ju *Dva herecké koncerty*, pričom ich chápe ako veľmi odlišné už len preto, že každý z nich vznikol pod inou režisérskou „taktovkou“. Obaja režiséri si boli vedomí Hubačovho majstrovského zmyslu pre jemnú psychológiu postavy, „z níž dokáže odvodit atmosféru dramatické situace, přičemž základním a velmi cenným materiálem je mu dialog“³³⁴, preto vyberali hercov so schopnosťou uniesť postavu na veľkej ploche s dôrazom na verbálne konanie. „Říká se, že skutečná kvalita orchestru se pozná podle toho, jak umí zahrát pianissimo, aniž by se vytratil výraz a dramaticčnost. *Stará dobrá kapela* má těchto náročných pianissim, ve kterých se

³³¹ Procházka, Vladimír. Přezralé maliny jinak též Stará dobrá kapela. In: Rudé právo, 30.6.1984.

³³² Vondrášek, Karel. Dva herecké koncerty. In: Scéna, 27.6.1984.

³³³ Mačugová, Gizela. Stará dobrá garda činohry SND. In: Ľud, 4.5.1984.

³³⁴ Vondrášek, Karel. Dva herecké koncerty, In: Scéna, 27. 6. 1984, s. 9.

odehrávajú ta nejdramatičtější místa, pěknou řádku... Říká-li dramaturg Radoslav Lošťák v programu, že „podstatou orchestru není jen seskupení vynikajících sólistů, ale především schopnost souhry, v metaforickém slova smyslu pak schopnost tolerance, přijetí společné myšlenky.“³³⁵ Ak pražská inscenácia bola súhrou kvarteta ako kompaktného telesa, slovenská koncertom sólistov, ktorí až v druhom pláne sledovali súhru. Preto sa Vondrášek domnieval, že slovenský herecký koncert interpretačne prerastal tému hry. Dokonca, „Bratislavští posílili verbální komiku dialogů a dostali se do nebezpečné blízkosti tzv. komunálního humoru – ale tímto směrem nemá vést hlavní výhrada vůči Hasprově interpretaci *Staré dobré kapely*. Ta je namířena především proti volbě žánru. Režisér pojal Hubačův text jako druh konverzační komedie o komických stařících, kteří se přes svou svéráznou vrtošivost přece jen nakonec domluví a „zahrají“... Pražské obecenstvo odchází z představení silně emocionálně zasaženo, bratislavské do sytosti pobaveno.“³³⁶ Dovoľujeme si do tejto polemiky vstúpiť: Témou hry je neschopnosť dohovoru štvorice bývalých spolužiakov, ktorí zamlada, nezaťažení životom, ťahali za jeden povraz, a keď sa s odstupom desaťročí, poznamenaní často i neľahkými životnými skúsenosťami majú dohodnúť, o to vypuklejšie vstupuje do hry ich „dospelosť“, charakterová vyzretosť (i prezretosť), individualita každého z nich. Ak sa na takúto „nerovnosť“ partnerov dokázalo slovenské divadlo aj bez všeobecnej „tradície humoru“ pozrieť humorne, s nadhľadom a bez páťosu staroby, slúži mu to ku cti. Jednu z repríz slovenskej inscenačnej verzie videl iný český dramatik Oldřich Daněk. Chudík si jeho návštevu v Bratislave zaznamenal: „*Na představení Kapely bol aj môj priateľ, známy český dramatik Oldřich Daněk. Cez pauzu nám vzdal kompliment... Vymyslel to pekne: „Člověk má krásný zážitek, když slyší text jiného dramatika a má pocit, že se přímo na jevišti rodí.*“³³⁷ V roku premiéry *Starej dobrej kapely* hosťovala bratislavská inscenácia v Brne. Český divák tak mohol dostupnejšie porovnávať nielen obe divadelné spracovania, ale do tretice aj s originálnou televíznou hrou *Nezralé maliny*. Pavel Doležel v denníku *Rovnost* si tú námahu dal a dovtedajšie renomé všetkých troch spracovaní prekvapivo úplne zrúcal, pričom neušetril azda nikoho. Od spochybnenia hry ako nekompaktného dramatického diela Jiřího Hubača až po konkrétne herecké výkony. Kritiku graduje práve pri slovenskom predstaviteľovi Bedřicha Nekolného: „U Chudíkova Bedřara cítíme nejvíc, jak je herec ve své

³³⁵ Vondrášek, Karel. Dva herecké koncerty, In: *Scéna*, 27.6.1984, s. 9.

³³⁶ Ibidem.

³³⁷ Z osobného archívu Ladislava Chudíka.

roli nespúj. Chudík si se svou postavou hraje nejdéle. Hledá polohu bohémského muzikanta, pak zase typ člověka osamocенého ve vlastní rodině, chvíli hraje jako vychytralý vyjednávač podle zásady: účel světí prostředky, pak zase jako obyčejný účetní... L. Chudík nakonec svůj typ nalezne a vtiskne mu řád.³³⁸ (Aký poriadok, alebo na aký spôsob, v recenzii nie je ďalej rozvedené.) Zmysluplnejší postreh mal Zdeněk Smejkal z Brněnského večerníka: „Čtveřice protagonistů je šťastně sestavena podle zásad komplementarity. (...) Vzhledem k výbuchům smíchu, které provázely dobré tři čtvrtiny představení, není na škodu poznamenat, že žádný z herců (snad kromě E. Krížkové) není komikem-specialistou. Komika většinou vyvěrá z bystrého pozorování životních situací autorem a z brilantně napsaných dialogů a z hlubokého rozkrytí charakterů herci... *Stará dobrá kapela* je zatím zřejmě nevýraznější podnět, jaký dala naše televize divadlu...“³³⁹ V čase všeobecného úspěchu Beďara (s výjimkou Doležalova kritického názoru) mal Ladislav Chudík za sebou inú skúsenosť s postavou komického starca, zhodou okolností taktiež dôchodcu s umeleckou minulosťou, a síce v inscenácii hry amerického dramatika Neila Simona *Zlatí chlapi* (1974), v známom príbehu o dvoch starých hercoch, ktorí sa snažia prostredníctvom manažéra obnoviť svoj dávny a slávny program. Pri nahrávaní v televízii sa opäť pohádajú na tom istom mieste ako pred vyše desiatimi rokmi. Ladislav Chudík stvárnil Al Lewisa, Martin Gregor Willieho Clarka. V týchto nezabudnuteľných úlohách spoluvytvárali vzácnu a dokonalú javiskovú hereckú komplementárnosť, ktorá sa do dejín slovenského činoherného divadla zapísala ako unikát presahujúci čas a priestor svojho vzniku. Chudíkov starý kabaretiér Al Lewis bola dômyselne herecky prekreslená postava umelca na odchode, ktorý sa s faktom, že jeho poslednou „štáciou“ bude domov pre starých hercov, vyrovnáva humorne, s nadhľadom i sebaíroniou.

Komickosť nie je „zabávačstvo“, aké nás dnes obklopuje na každom kroku – od tých najúpadkovejších foriem televíznej zábavy až po duchaplný, inteligentný humor, ktorému hovorievame aj intelektuálny a je ho, žiaľ, stále menej a menej. Komickosť je estetická kategória vystihujúca protiklad. V živote spoločnosti i v živote jednotlivca. V dejinách estetického myslenia sa charakterizuje ako výsledok kontrastu: škaredého a krásneho (Aristoteles), bezvýznamného a vznešeného (Immanuel Kant), nezmyselného a rozumného (Arthur Schopenhauer). Divadelná komickosť je umenie zvláštnej skratky na javisku, ktorá musí mať akurátne proporcie a presný strih, aby pointa neskĺzla do trápnoti. Byť schopný

³³⁸ Doležel, Pavel. Slovenský pokus o Hubače. In: Rovnost, Brno, 25.10.1984.

³³⁹ Smejkal, Zdeněk. Koncert kapely SND. In: Brněnský večerník, 25.10.1984.

komickosti na javisku, znamená ovládať náročný divadelný žáner. V hereckých kruhoch sa už niekoľko generácií traduje historka o istom anglickom hercovi na smrteľnom lôžku, ktorý na otázku, či je ťažšie umieranie alebo vytvoriť dobrú komédiu, odpovedal, jednoznačne to druhé. Komickosť v herectve je otázkou techniky a nie vždy musí zákonite súvisieť so zmyslom pre humor, aký vo všeobecnosti vnímame u ľudí. Nie je nezvyčajné, ak hercom chýba dar humoru, a pritom na javisku dokážu brilantne vybrúsiť komickú kreáciu. Rovnako nie je nezvyčajné, keď komik na javisku býva v súkromí smutný klaun, vážny a bez štipky humoru. Nad témou komickosti sa Ladislav Chudík zamýšľal už na začiatku šesťdesiatych rokov v kontexte činoherného súboru SND. Jeho názory sú obsiahnuté v publikácii *O herectve*, z ktorej citujeme: „Jedným zo znakov slovenského herectva je výrazná komediálnosť. Možno sa teoretik usmeje nad mojím termínom, ale neviem inak charakterizovať tento prvok. Je rôznorodo rozložený. Nie je to prvok rozumovej zložky. Je to akási hyperbola kladného životného pocitu. V našom herectve je to prekypujúca sila pocitu radosti zo života, ihravosť silne determinovaná ľudovým komediantstvom. Je to výrazný faktor temperamentu, vyvierajúci zo živelnosti, čistoty, prostoty a úprimnosti slovenského človeka. Myslím, že vďaka zaň géniu národa, ktorý ochránil a preniesol do nášho života toľko nefalšovanej krásy. Bolo by zaujímavé, keby sa divadelná teória snažila vystopovať znaky tejto ľudovej komediálnosti a pokúsila sa ich konfrontovať s herectvom profesionálnym. (...) V slovenskom človeku existovala a existuje schopnosť „roztvorenia duše a srdca“, niet v ňom zábran pri prejave radosti, životného pocitu vyjadrovaného tancom, spevom alebo slovom. Všetci sme s mliekom matiek dostali tento dar. Je živou miazgou našich rolí. Nie je privilégiom komického naturelu, je prítomný v práci väčšiny súboru. Chcel by som tento vzácny dar nášho herectva rozvíjať ako „batoľa v perinke“, len aby mu nikto neublížil, nikto nás oň neobral. A predsa musím na jeho obranu do vlastných radov povedať, že sami si pochováваме tento dar, sami ho ničíme a – čo je horšie – zneužívame. Nerešpektujeme mieru! (...) Komediálnosť v našom hereckom umení ešte nie je dostatočne kultivovaná, je to nerozvinutá danosť. Komediálnosť /ak má slúžiť rastu herca, zámeru diela/, musí sa znova a znova prefiltrovať, kontrolovať dramaturgickým a etickým princípom. Táto zmyslová, reflexná činnosť hereckého organizmu musí byť umocnená intelektom, lebo len tak znamená umeleckú hodnotu.“³⁴⁰ Chudíkovo ponímanie humoru na scéne je duchaplné, rafinované a jemné, alebo aj neokázalé, neprvoplánové. Herecké vyjadrenie komickosti na

³⁴⁰ Chudík, Ladislav. *O herectve*. Bratislava : Divadelný ústav v Bratislave, 1970, s. 28-29.

javisku uňho nie je výsledkom náhodilosti či bezbrehej spontaneity, ale vedomej a premyslenej tvorby. Nehľadá ho v klaunskom spotvorovaní, škľabení, či škriekaní. Iste, bez hypertrofovaného gesta či mimiky sa komediálna herecká postava nezaobíde. Ale Chudík v komediálnych postavách akoby zosmiešňoval aj Chudíka, čo je to najťažšie a najcennejšie. Akoby kdesi v spodnom pláne bol skrytý ostych vyplývajúci z vedomia, že nie je v očiach diváka komikom zavedeným a overeným. Tým je jeho prejav prekvapivejší a aj v komédii autentický. Na jednej strane ostych, na druhej strane až detské pokušenie, a tiež radosť z hry. Javisko mu v tomto smere poskytlo neporovnateľne viac príležitostí než televízia a film. Práve divadlo odkrývalo diapazón jeho hereckého registra ďaleko za mantinely všeobecného diváckeho vnímania, do značnej miery „skresleného“ extrémnou popularitou televíznej postavy doktora Sovu v seriáli *Nemocnice na kraji města*. Doslova obrazoborecké vyznenie oboch Chudíkových najvýraznejších komediálnych javiskových úloh (Al Lewis a Beďar) práve v histórii SND objasňuje jeho herecký kolega a režisér Martin Huba takto: „Fakt, že Ladislava Chudíka mali radi aj jeho generační druhovia, sa najviac prejavil v inscenáciách *Zlatí chlapci* a *Stará dobrá kapela*. Na jednej strane vzbudzoval rešpekt, pretože za svoju generáciu veľmi reprezentatívnym spôsobom formuloval aj určité profesionálne stanoviská, na druhej strane si nepestoval žiaden odstup. Myslím si, že to súvisí aj s jeho pôvodom, ku ktorému sa otvorene a hrdlo hlási a z ktorého plynulo aj jeho celoživotné sociálne cítenie. Popri tom mal tiež neobyčajný rádius, o ktorom svedčia mnohé srdečné styky s českým umeleckým prostredím, napríklad aj jeho osobný vzťah s básnikom Jaroslavom Seifertom. Ladislav Chudík ctil lokalitu a pritom bol svetobežníkom!“³⁴¹

Osobitnou a vzácnou hereckou skúsenosťou, – dá sa povedať, že ešte v období jeho začiatkov v roku 1957 –, bola pre Ladislava Chudíka rozhlasová príležitosť stvárniť preňho netypického hrdinu, a síce *Dobrého vojaka Švejka* v čítaní románu Jaroslava Haška na pokračovanie. Bolo to čosi ako blesk z neba. Výzva dosýta sa vyhrať s vlastným hlasom ako s hudobným nástrojom. O to viac, že práve v tom čase aj rozhlas hľadal dramaturgické smerovanie vo všetkých druhoch a žánroch. Z určitého uhlu pohľadu azda išlo v prípade Chudíka o netypického hrdinu, no v skutočnosti sám Hašek bol viac-menej smutným klaunom, ktorý teatralizoval život okolo seba, aby ho dokázal prežiť. Jeho humor bol zároveň maskou, ktorú nosil pred sebou. Ladislav Chudík ako človek „rozpoltenosti“ bytosti rozumel. Rovnako citlivo vnímal aj Haškov humor, ktorý je skôr zúfalý, absurdný, s prítomnou rovinou

³⁴¹ Krénová, Ľubica. Ladislav Chudík. Bratislava : Divadelný ústav Bratislava; Slovart, 2009, s. 337-339.

irónie a sarkazmu. Takéto „odtiene“ humoru vyžadovali aj diferencovaný spôsob prerozprávania. Navyše text bohato strieda štylizovanú literárnu reč s rudimentárnou ľudovou rečou. Švejk je postava bez veku, bez sociálneho zázemia, vyjadrená iba rečou. Dokáže odzbrojiť láskavosťou a úctivými odpoveďami, čo je „zbraň“ blízka aj Ladislavovi Chudíkovi. Vyznenie Švejka je ale varovné – ukazuje cestu ku dnu, akoby sa iba tak mohol svet zachrániť. Zároveň práve Švejk je to esenciálne „človečenstvo“, ktoré je nezničiteľné, a preto je nádejou ľudstva. Ladislav Chudík vo svojom výklade dokázal načrieť hlboko pod povrch Haškovho textu a súčasne zapôsobiť formálnou perfekciou prejavu. Recenzent rozhlasového spracovania Švejka poňal svoje hodnotenie nielen ako oslavu hercovho hlasového umenia, ale temer ako manifestačnú umeleckú výzvu do širších radov rozhlasových tvorcov: „Naozaj pôžitkom, školou umeleckej prirodzenosti, presvedčivosti a širokej škály prednesu možno nazvať toto Chudíkovo čítanie. (...) Ladislav Chudík, skromný, pokojný, nepatetický a „nevýrazný i nesvojrázny“ vo svojom prejave, majstrovsky sa zmocňuje umeleckej predlohy, stvárňuje, (...) rozohráva na širokej palete všetky prirodzené dary svojho talentu a víťazí – nad textom i nad poslucháčom. Jeho Švejk a všetky osoby, za ktoré vraví, sú živí, svojskí a osobití – hlasom vystihuje charakter každého, jeho gradáciou i kadenciou, presvedčivým hlasovým prejavom umelca, čo sa neprerástol vo vlastnomprehodnocovaní, ale hľadá vo svojej interpretácii vždy čosi nové. Chudík nás znova presviedča o hĺbke svojho umeleckého prednesu, pri ktorom víťazí najmä tým, že je prirodzený, neteatrálny, neošúchaný – prosto ozajstný ľudský hlas! Dobrá príučka všetkým, čo sa dostávajú pred mikrofón, či už pravidelne – hlásatelia, herci, či náhodile – prednášatelia a iní. Učte sa od Chudíka, ako môže prosté ľudské slovo z tmavého éteru dobyť si poslucháča a byť spolutvorivým pri umeleckom vnímaní literárneho textu. Počúvajte ho – odborníci – spokojní sami so sebou, porovnajte i oceňte silu prirodzenosti ľudského hlasu.“³⁴²

Celkovo práve rozhlas priniesol hercovi najrozmanitejšie herecké príležitosti, aj vďaka uvádzaniu rôznych adaptácií českej literatúry. V roku 1960 v rámci tretieho ročníka cyklu rozhlasových Divadelných večerov stvárnil napríklad rytiera Des Grieux vo veršovanej hre Vítězslava Nezvala *Manon Lescaut* v partnerstve s Máriou Kráľovičovou. Nie každý herec dokáže zvládnuť vývoj náročnej postavy v dramatickej klenbe „iba“ prostredníctvom zvukovej hereckej výrazovosti. Chudík si vďaka schopnosti racionálneho prístupu k výkladu

³⁴² Groš, M. Chudíkov Švejk zvíťazil. In: Večerník, 13.2.1957.

postavy vždy dokázal plnovýznamovo „vystačiť“ bez zbytočných afektov a efektov, ku ktorým herci, odkázaní iba na mikrofón a v záujme členitosti prejavu, často a ľahko sklznú. V tejto súvislosti sa žiada doplniť, že nielen v rozhlase, ale aj v divadle, nehovoriac o umeleckom prednese, bol Chudíkov hlas odjakživa integrujúcim menovateľom jeho hereckých prostriedkov. Zvučný, prenikavý, so všetkými odtieňmi výrazovosti – od láskavého, pohľadzajúceho, cez strohý, ale významovo vecne komentujúci, až po autoritatívny, naliehavý, apelatívny, diktátorský. A pokiaľ vyložene nešlo o štylizované, predovšetkým komediálne postavy, vždy prirodzený a civilný. Povedané slovami Boženy Čahojovej, Chudíkov herecké postavy boli a navždy zostanú sviatkom ľudského hlasu.

IV. Filmová a televízna tvorba v českých dramatických umeniach a v dobových súvislostiach

4.1. Zrenie pod supervíziou českých filmových tvorcov

Ladislav Chudík bol prvým slovenským hercom, ktorý v domácom národnom kontexte objavil a priniesol na javisko i pred kameru herectvo „bytia“, čím položil základný kameň moderného slovenského herectva. Herectva, v ktorom herec „nehral“, ale „bol“, herectva, ktoré je charakteristické predovšetkým civilným prejavom, konkretizmom a autenticitou. Pretože patril k hercom, ktorí nastúpili na prvú divadelnú scénu ešte počas vojnových rokov, logicky stál aj pri zrode slovenskej kinematografie. Jej počiatočným hereckým zázemím však bola iba prax Borodáčovho psychologického realizmu a Jamnického pateticko-romantická škola. Hraný film závažnejšie umelecky limitovala aj neexistencia profesionálneho zázemia filmovej réžie. Preto sa postu režiséra ujímali tvorcovia „bez špeciálneho odborného školenia“³⁴³ až do druhej polovice päťdesiatych rokov, kedy sa v tejto profesii začali uplatňovať prví slovenskí absolventi FAMU. V krátkych troch rokoch – od konca druhej svetovej vojny do roku 1948, ktorý v dôsledku historicko-spoločenskej zmeny priniesol aj zmenenú artikuláciu v umení s dôrazom na straníckosť, masovosť, ľudovosť a potlačanie individualizmu v mene kolektivismu, sa na Slovensku nakrútili iba tri filmy, pričom v dvoch z nich hral aj Ladislav Chudík. Pri ich vzniku opäť pomáhali českí filmári, či už v úlohe supervízorov alebo priamo režisérov. Vlastná história slovenského hraného filmu sa začala písať rokom 1946, kedy vznikol prvý celovečerný film *Varuj...!* so spoluúčasťou slovenského tvorca Paľa Bielika³⁴⁴, ktorý na svojich filmoch participoval aj ako scenárista pod literárnym

³⁴³ Obuch, Andrej. Vývinové premeny režijných princípov slovenského hraného filmu. In: Slovenský hraný film 1946 – 1969. Bratislava : Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum, Edícia Signans – zväzok 3., 1992, s. 56.

³⁴⁴ Paľo Bielik (1910 – 1983) bol slovenský herec, filmový scenárista a režisér. Ako zakladateľská osobnosť slovenskej kinematografie však začínal ako herec v českých filmoch. Pre úlohu Jánošíka z rovnomennej hry českého spisovateľa a dramatika Jiřího Mahena ho objavil Karel Plicka (pôvodom český výtvarník a fotograf, neskôr slovenský kameraman, režisér, folklorista). Odporučil ho českému režisérovi Martinovi Fričovi, aby stvárnil titulnú úlohu vo filme *Jánošík* z roku 1935. Išlo o druhé spracovanie legendárneho príbehu o slávnom zbojníkovi. Po svojom hereckom debute u M. Friča hral aj v niektorých ďalších filmoch tohto významného režiséra (*Hordubalové*, *Čapkovy povídky*). Úspech filmu *Jánošík* priviedol Bielika najskôr na profesionálnu divadelnú dráhu do Národného divadla v Bratislave. Pri nakrúcaní úplne prvého filmu vyrobeného na Slovensku *Varuj...!* (1947) bol Fričovým spolurežisérom a vytvoril jednu z hlavných postáv. Po niekoľkých samostatných réžiách krátkych filmov debutoval hraným filmom *Vlčie diery* (1948). K vojnovnej tematike sa vrátil v snímke *Štyridsaťštyri* (1957). Získal za ňu osobitné čestné uznanie a Cenu FIPRESCI na 11. MFF Karlove Vary v roku

pseudonymom Ján Bukva. Hlavným tvorcom tohto filmu bol český režisér Martin Frič. Išlo o psychologickú drámu zo života vysťahovalcov pred prvou svetovou vojnou, ktorá vznikla na základe divadelnej hry Ivana Stodolu *Bačova žena* z roku 1928. Možno povedať, že Ladislav Chudík bol účastníkom dejinného okamihu, hoci len v drobnej úlohe Pána na zábave. Práve tu Bielik objavil Chudíka ako hereckú nádej pre pomaly sa rozbiehajúci slovenský hraný film. Vzápätí ho obsadil do historicky dôležitej snímky *Vlčie diery* (1948), ktorá síce bola nakrútená v roku politického zvratu, ale ešte nadiho reprezentovala umelecky najzovretejší a najvernejší obraz Povstania.³⁴⁵ Ladislav Chudík tu dostal menšiu hereckú príležitosť typovo nevelmi výrazného bratislavského študenta Štefana Svrčinu. *Vlčie diery* vznikali približne v rovnakom období ako celovečerný film *Bílá tma* v réžii ďalšieho českého filmára Františka Čápa. Chudík v ňom stvárnil epizodickú postavu nevidomého Veriaceho, ktorého po celý čas hral s obviazanými očami. K obojmu filmom napísal scenáre Leopold Lahola.³⁴⁶ Podotknime, že s tvorbou tohto autora sa Ladislav Chudík stretol už na javisku NS ND v inscenácii *Bezvetrie v Zuele* (1947), ale aj neskôr – v roku 1969 v televíznej inscenácii *Od štvrtka do zmŕtvychvstania* podľa divadelnej hry *Atentát*, kde vytvoril postavu farára (v hre Kňaz). Vzápätí po tituloch *Bílá tma* a *Vlčie diery* stál mladý herec pri ďalšom, čiastkovom zrode. Bohužiaľ, v nie najvydarenejšej prvej slovenskej filmovej komédii *Kozie mlieko* (1950), ktorú nakrútil herecký kolega Ondriš Jariabek podľa rovnomennej divadelnej hry Jána Skalku, ukázkovo reprezentujúcej už zmieňovaný model „novej socialistickej drámy“.³⁴⁷ Film chcel byť satirou proti kulakom a Chudík v ňom stvárnil predsedu JRD, typicky schematicky napísanú postavu z hľadiska dobových potrieb masového presviedčania. „*Kozie mlieko* bola

1958. O rok neskôr nakrútil legendárny film *Kapitán Dabač* v hlavnej úlohe s Ladislavom Chudíkom. V šesťdesiatych rokoch oživil už ako filmový režisér (a tiež autor scenára) *Jánošíka* v tretej filmovej verzii, ktorá patrí ku klenotom slovenskej kinematografie. Film v hlavnej úlohe s Františkom Kuchtom nakrútil v rokoch 1962 a 1963 pri príležitosti 250. výročia Jánošíkovho úmrtia. Paradoxne úlohu Jánošíka v poslednom slovenskom filme z roku 2009 s rovnomenným názvom stvárnil český herec Václav Jiráček.

³⁴⁵ Ciel, Martin. Súvislosti slovenskej filmovej teórie. In: Slovenský hraný film 1946 – 1969. Bratislava : Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum, Edícia Signans – zväzok 3., 1992, s. 15.

³⁴⁶ Leopold Lahola je autorom ďalších divadelných hier *Štyri strany sveta* (1947), *Atentát* (1949), ktoré napísal spolu s mnohými filmovými scenármí (*Vlčie diery*, *Biela tma*, *Návrat domov*) ešte pred emigráciou v roku 1949 do Izraela. V emigrácii napísal hru *Škvrny na slnku* (1955), ktorá je dodnes najviac uvádzaným dielom z jeho dramatickej tvorby (premiéru mala v SND roku 1968 v réžii Mikuláša Hubu). V Čechách ju uviedli aj po rozdelení Československa (Divadlo pod Palmovkou, réžia René Přibyl, 2005). Posledná Laholova dokončená hra *Inferno* (1960) bola doposiaľ inscenovaná iba v Čechách (československú premiéru mala v Mahenovej činohre v Brne v roku 1968; viacej zaujala inscenácia Klicperovho divadla v Hradci Králové z roku 1988). V roku 1968, po návrate z emigrácie, nakrútil ako režisér film *Sladký čas Kalimagdory* podľa románu *Spáť v zvěrokruhu* od českého spisovateľa Jana Weissu. Zomrel krátko pred jeho premiérou v nedožitých päťdesiatich rokoch v Bratislave.

³⁴⁷ Vrbka, Stanislav. Cestami slovenskej drámy. Bratislava : Divadelný ústav v Bratislave, 1969, s. 70.

síce divácky populárna divadelná hra, a hoci supervízora Jariabkovi robil český režisér Jiří Sequens, nikto v tej dobe nebol vo filme natoľko skúsený, aby sa hru podarilo adaptovať pre film. Jariabek v tom čase síce hral v Národnom divadle, no pôvodným povolaním bol predsa len učiteľ. Také boli začiatky slovenského hraného filmu,“ dodáva dnes jeden z prvolezcov, Ladislav Chudík. Už pri Chudíkovom piatom či šiestom filme sa dal v jeho hereckom prejave vypozerovať jav dovtedy neobvyklý, a síce nelineárny prístup k stvárňovaniu postavy. Uplatnil ho napríklad v menšej úlohe rásneho komunistického parlamentného poslanca v slovenskom filme českého režiséra Miroslava Cikána *Boj sa skončí zajtra* (1951). Striktne čierno-bielo napísanú figúru dokázal obohatiť o ľudský rozmer – dogmaticky zapálený rečník, zanietené chrliaci dobové ideologické frázy, poodhalil prítomnosť človečiny v postave mimovoľným úsmevom. Najtvrdšia podoba schematizmu v umení, ktorú v roku 1948 naštartoval komunistický puč, trvala až do roku 1956. Ideologicky ju starostlivo zastrešoval ždanovovský³⁴⁸ „pohľad na umenie“, ktorý sa zrodil v Sovietskom zväze. Podstata schematizmu tkvela v čierno-bielom videní reality, ktoré na základe princípu „triednosti“ oddeľovalo hrubou čiarou budovateľov socializmu od jeho nepriateľov, pričom v popredí každého umeleckého diela stál budovateľ – kolektív a jeho záujmy. Individuálne otázky človeka boli naopak programovo potlačované. Umelecká metóda socialistického realizmu plnila v mene záujmov budovateľa agitačno-propagandistickú funkciu, ktorá sa premietala do tematických okruhov industrializácie, kolektivizácie, elektrifikácie, združstevňovania. Postupne ich začala spracovávať literatúra a reflektovať film, divadlo i ostatné umenie. Ústami ústredných hrdinov sa agitovalo, propagovalo a budoval sa „svetlý zajtrajšok“. Schematizmom boli poznačené aj filmy o období Slovenského národného povstania, ktorého interpretácia bola skreslená a jeho význam spájaný s úlohou komunistickej strany.³⁴⁹ Druhou stranou mince v celkovej situácii bol narastajúci strach nielen v občianskej atmosfére, ale aj v umení, v dôsledku politických represí, ktoré na začiatku päťdesiatych rokov vyústili do

³⁴⁸ Andrej Alexandrovič Ždanov, sovietsky politik a ideológ 30. a 40. rokov 20. storočia, podľa ktorého sa nazýva línia dogmatickej kultúrnej politiky, známa ako ždanovizmus či ždanovčina. Stalinom poverený riadením sovietskej kultúrnej politiky. Vedúci teoretik socialistického realizmu, autor výroku: „Byť inžinierom ľudských duší.“ Bol zodpovedný za prenasledovanie nezávislých umelcov ako boli napríklad Michail Zoščensko, Dmitrij Šostakovič a Sergej Prokofiev. Je duchovným otcom i organizátorom medzinárodnej organizácie komunistických strán Kominforma. Jeho rodisko, prístavné a kúpeľné mesto Mariupol' na Ukrajine, sa v rokoch 1948 – 1989 na jeho počesť volalo Ždanov. Zomrel v roku 1948 na infarkt, pravdepodobne v dôsledku alkoholizmu. Iná teória sa však prikláňa k jeho odstráneniu priamo Stalinom.

³⁴⁹ Paštéková, Jelena. Literárne impulzy v slovenskom hranom filme. In: Slovenský hraný film 1946 – 1969. Bratislava : Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum, Edícia Signans – zväzok 3., 1992, s. 31.

známych procesov s takzvanými buržoáznymi nacionalistami. Jednou z ich obetí sa stal aj Gustáv Husák.³⁵⁰ Slovenská hraná tvorba prvej polovice päťdesiatych rokov bola tak úplne v podruží ideového a umeleckého schematizmu. Čiže v politicky tendenčnej dramaturgickej klietke, ktorej hlavnou líniou bolo odhaľovanie a pomenúvanie triedneho nepriateľa. Čiastočné uvoľnenie nastalo v roku 1956 v nadväznosti na XX. zjazd Komunistickej strany Sovietskeho zväzu, ktorá bola pre politiku Komunistickej strany Československa, ako aj iných krajín socialistického tábora, rozhodujúca a záväzná. Zjazd prehodnotil despotické praktiky vládnutia J. V. Stalina s jeho kultom osobnosti. Nástup N. S. Chruščova, ako vrcholného predstaviteľa moci, je z histórie známy aj pod pojmom „chruščovovský odmäk“, ktorý sa používal najmä v súvislosti so zmenami v kultúre a umení. V druhej polovici päťdesiatych rokov sa už teda čiastočne „mení schéma konfliktov smerom k ich zvnútorneniu, zoslabuje sa dovtedy vyhranená sociálno-triedna podstata, zvýrazňuje sa súkromný rozmer existencie postáv.“³⁵¹ Bol to zároveň aj istý prelom pre slovenskú hranú kinematografiu, ktorá sa po prvých rokoch pomoci a supervízie českých filmových tvorcov emancipovala.

Jednou z prvých lastovičiek, kde sa v postavách objavuje aj určitá polarizácia charakterov, bola snímka *Posledný návrat* z roku 1958 podľa scenára Juraja Špitza. Režisér František Kudláč³⁵² si najvyššie ocenenie vyslúžil za výber hercov a prácu s nimi. Rola Petra v podaní Ladislava Chudíka naznačovala veľký prísľub. Český filmový časopis Kino zdôraznil, že sa mal režisér o čo oprieť, a to „predevším o výkon Ladislava Chudíka, kterému byla postava Petra jako šitá na tělo.“³⁵³ Hrdinovia *Posledného návratu* sa zúčastnili Slovenského národného povstania a morálne v ňom dozreli, hoci dej filmu sa odohrával hlavne v súčasnosti. Nemalé sympatie vzbudzoval aj tým, že bol prerozpráváný nepatetickou filmovou rečou. Peter (Ladislav Chudík) a Lena (Jela Lukešová) sa po oslobodení zosobášia. Vráti sa k svojim predstavám o budúcnosti – on sa stane novinárom, ona herečkou. Keďže

³⁵⁰ Ďalšími obeťami vykonštruovaného procesu s „buržoáznymi nacionalistami“ boli aj osobnosti slovenského literárneho života ako Ladislav Novomeský, Daniel Okáli (do roku 1951 povereník vnútra) a Ivan Horváth. Všetkých obžalovali a odsúdili za spáchanie velezrady, sabotáže a špionáže.

³⁵¹ Obuch, Andrej. Vývinové premeny režijných princípov slovenského hraného filmu. In: Slovenský hraný film 1946 – 1969. Bratislava : Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum, Edícia Signans – zväzok 3., 1992, s. 58.

³⁵² Akademický maliar František Kudláč, pôvodne učiteľ výtvarnej výchovy (pripomeňme, že v Kremnici patrila k jeho študentom aj Ladislav Chudík), neskôr divadelný a filmový režisér. V hranej tvorbe debutoval celovečerným filmom *Posledný návrat* s Ladislavom Chudíkom v hlavnej úlohe. Predchádzal mu dokumentárny film *Majster Pavol z Levoče*, ktorý získal jedno z ocenení v kategórii krátkych filmov na medzinárodnom filmovom festivale v Benátkach.

³⁵³ Bonko, Jozef. Na pochodu se vždy nezpívá. In: Kino, 9.3.1961.

nezíska angažmán v Bratislave, prijme miesto v Dedinskom divadle. Narodenie dcéry Zuzky vzťah komplikuje – jej opatera visí predovšetkým na otcovi. Matka sa vzdá profesie, ktorú tak veľmi miluje, ale rodinné spolužitie je už narušené. Film kladie otázky, nesilí sa do optimistických riešení, iba ich naznačuje. Kvalitný Špitzerov scenár a citlivú Kudláčovu réžiu herecky pozdvihuje Chudík, ktorý „svojím Petrom vytvoril pozoruhodný, ba špičkový výtvor nielen vo svojom osobnom vývine, ale aj v meradlách slovenského, ba československého filmu.“³⁵⁴ Už tu sa transparentne dokázal vzoprieť overeným matriciam postáv čierneho-bieleho razenia. Téma Slovenského národného povstania v začiatkoch hranej filmovej tvorby dominovala. Len od zoštátnenia filmu po rok 1962 sa o SNP nakrútilo trinásť filmov. Slovenský divadelný a filmový kritik Emil Lehuta svojho času napísal štúdiu *Povstalecká tematika v našom filme*. Vo zvolenom zornom uhle, v ktorom sledoval problematiku hrdinu, Lehuta najvyššie oceňuje *Vlčie diery* a *Kapitána Dabača*.³⁵⁵ Vo vývoji slovenskej kinematografie práve film *Kapitán Dabač* dodnes zaujíma špecifické postavenie – ako významný medzník v tvorbe Paľa Bielika a predovšetkým ako prelomová postava kapitána Dabača v rámci slovenského profesionálneho filmového herectva v podaní Ladislava Chudíka. Napriek tomu film podľa vlastného scenára režiséra nebol v čase svojho vzniku prijatý ako celok jednoznačne. Český filmový odborný časopis *Film a doba* ho podrobil rozsiahlej analýze. Výsledkom je zdrvujúca kritika, v ktorej sa zdôrazňuje najmä neverohodnosť príbehu už v literárnej rovine scenára. Dabač je dôstojníkom tisovskej armády. Na príkaz bojuje na Ukrajine proti Červenej armáde a proti obyvateľstvu na území okupovanom nacistami. Už úvodné filmové obrazy napovedajú, že zvrat v jeho živote spôsobila len trápna náhoda. Dabač sa totiž nečakane vybral domov navštíviť manželku a pristihol ju pri nevere. Prerod postavy naštartuje najskôr utápanie žiaľu v alkohole a pod jeho vplyvom aj reakcia na náhodnú poznámku nemeckého vojaka o menejcennosti Slovanov. Potom kapitán odmietne zlikvidovať ukrajinskú dedinu a rozhodne sa pre odboj. Nemci sú rýchlejší, zajmú ho a odsúdia na trest smrti. Dobové socialistické hrdinstvo postavy Dabača sa začína vo chvíli, keď sa mu tesne pred popravou podarí ujsť a zrazu sa bez akejkoľvek logiky objaví s vlastnou jednotkou na Slovensku ako jeden z významných veliteľov v Slovenskom národnom povstaní. Kritik síce odhalil a otvorene pomenoval nepresvedčivosť príbehu, no zároveň priznal aj

³⁵⁴ Hirš, Pavel. Kus všedného života. In: *Život*, č. 10, 14.11.1959.

³⁵⁵ Ciel, Martin. Súvislosti slovenskej filmovej teórie. In: *Slovenský hraný film 1946 – 1969*. Bratislava : Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum, Edícia Signans – zväzok 3., 1992, s. 15.

presvedčivosť Chudíkovho hereckého stvárnenia postavy, a to aj napriek jej sujetovým nejasnostiam. „Možno říci, že Chudík v mnohém koriguje chyby autorů námětu a scénáře... Propůjčil své postavě všechny lidské a citové vlastnosti... Jen díky tomu zůstává postava kapitána Dabače divákovi sympatická přes všechnu nepochopitelnost jeho jednání.“³⁵⁶ Práve Dabačova druhoplánová neschopnosť prekonať postoj samotára a jeho pochybnosti o zmysle partizánskej činnosti poskytli Chudíkovi základný kľúč k nejednoznačnému rozkrývaniu postavy, ktorá sa navyše vo svojej podstate rozchádzala s jeho typom. „Ladislav Chudík, herec tlmeného, disciplinovaného, rýdzo filmového výrazu, dal Dabačovi celistvosť a povahovú vyhranenosť.“³⁵⁷ Režisérovi Paľovi Bielikovi slúži ku cti, že do hraného filmu priniesol dôraz na dej a hlavne umeleckejší prístup v narábaní s filmovými výrazovými prostriedkami vrátane – vzhľadom na dobu – nápaditejšieho výberu prostredí. Nezanedbateľnou je aj jeho snaha o formulovanie výpovede prostredníctvom herca, ktorej základ sa usiloval zachytiť už v scenári. Postava kapitána Dabača je napísaná ako silná individualita, ktorá sa v konkrétnych situáciách nespráva predvídateľne, ale skôr individualisticky, možno až nepravdepodobne. Po svojom obhajuje vojenskú česť i svoju pravdu v súkromnom živote. Ladislav Chudík na vyjadrenie priveľmi impulzívnych rozhodnutí hrdinu volí kontrapunkticky civilné, úsporné prostriedky a fakt, že tu niet pátosu ani teatrálnosti, ktorými boli, v duchu existujúcej hereckej tradície, dovtedy poznačené herecké výkony vo všetkých slovenských filmoch, vyznieva ako priekopnícky prejav. „Ladislav Chudík v *Kapitánovi Dabačovi* hral nielen vynikajúco,“ zhodnotil Martin Porubjak, „ale aj výrazne inak ako ostatní herci. Na slovenské plátno priniesol čosi, čo by sme mohli nazvať americkým filmovým herectvom. Bolo charakteristické triezvosťou, úspornosťou, vecnosťou, nepatetickosťou a až akýmsi „podhrávaním“. V kontexte ostatných pôsobil Chudík ako „z iného sveta“, a azda práve preto bol jediným, kto bol úplne presný. Týmto vynikajúcim výkonom – trúfam si povedať – začal novú éru nielen slovenského filmového herectva.“³⁵⁸ V roku 1960 *Kapitán Dabač* reprezentoval československú kinematografiu na V. medzinárodnom filmovom festivale v írskom meste Cork. Ladislav Chudík na ňom patril medzi vážnych kandidátov na jediná cenu, ktorá sa tu udeľovala, a síce za herecký výkon. Ušla mu, ako sa vraví, o vlások. Spomedzi šiestich kandidátov si napokon ocenenie odniesla

³⁵⁶ Malina, Antonín. Nový slovenský film. In: Film a doba, č. 12, 1959.

³⁵⁷ Branko, Pavel. Smrť kapitána Dabača. In: Film a divadlo, 30.9.1959

³⁵⁸ Krénová, Ľubica. Ladislav Chudík. Bratislava : Divadelný ústav; Slovart, 2009, s. 59-60.

francúzska herečka Danièle Ajoretová.³⁵⁹ Chudíkov Dabač vo vývine slovenského herectva znamenal akýsi predvoj pred civilným až „nehraným bytím“, ktoré sa vo filme začalo čoraz širšie uplatňovať od konca šesťdesiatych rokov, kedy vrcholilo aj postupné prekonávanie schematizmu a presadzovanie diferenciácie už pri písaní filmových postáv.

Ladislav Chudík stál aj pri ďalšom žánrovom rozšírení slovenského hraného filmu – prvej slovenskej detektívke z roku 1959 *Muž, ktorý sa nevrátil*. V celovečernom filme debutujúceho tridsaťročného režiséra Petra Solana, jedného z prvých slovenských absolventov filmovej réžie na FAMU v Prahe, vytvoril rolu inžiniera Kovalského, ktorý sa stane obeťou záhadnej vraždy. „Zrodila se v naprostém tichu, přišla na svět jaksí úkradkem... A co se neukázalo! Zapomínaná detektivka – *Muž, který se nevrátil* – se však ukázala jako nejpozoruhodnější slovenský film roku 1959. Došla uznání české i slovenské kritiky. Těší se mimořádné pozornosti diváků... Je to film *první toho druhu*, který se zrodil v *mladé kinematografii* slovenské...“,³⁶⁰ píše sa o filme v odbornom periodiku Film a doba. „A postava Kovalského? Té sice nechybí dramatický náboj, má však zoufale málo prostoru a času... Nároky na intenzitu hereckého projevu byly tu tedy zvláště velké. Ladislav Chudík, kterému Solan svěřil tuto úlohu, dovedl jím však vyhovět.“³⁶¹

Súbežne s hereckou účasťou na pomalom vytváraní slovenského hraného filmu sa Ladislav Chudík od začiatkov profiloval aj v českom filme. Prvú hlavnú filmovú úlohu v snímke *Nástup* mu v roku 1952 zveril český režisér Otakar Vávra. Nedá sa povedať, že išlo o to, čomu hovoríme veľká herecká príležitosť, ale iba o postavu s dominantnou dôležitosťou a veľkým rozsahom v rámci predlohy, ktorá herca vo výsledku neveľmi ctí. Film totiž vznikol podľa vzorového dobového budovateľského románu Václava Řezáča s tým istým názvom. Jeho témou je odsun nemeckej menšiny z pohraničného územia Československa. V rámci vtedajšej barrandovskej dramaturgie zaujímal film pozíciu vlajkonosiča a režisér Vávra ho nakrúcal vo funkcii vedúceho výrobného odboru Kolektívneho vedenia Štúdia umeleckých filmov Praha. Literárna predloha, ako aj Vávrov scenár, dnes slúžia ako príkladná ukážka československých, respektíve českých nacionalistických tendencií premietaných v umení neslávnych päťdesiatych rokov minulého storočia. Kritika už v čase jeho vzniku podotkla, že názov „Odsun“ by bol priliehavejší než *Nástup*.³⁶² Príznačné pre tendenčnosť spracovania

³⁵⁹ Sinec, I. Vlny a vlnky svetovej kinematografie. In: Mladá tvorba, 1960, č. 6.

³⁶⁰ Pilát, Jan. Slovenská filmová detektívka. In: Film a doba, č. 3., 1960.

³⁶¹ Ibidem.

³⁶² Kliment, Jan. *Kritika filmu „Nástup“*. In: Film a doba, č. 3, 1953.

témy je najmä to, že nemecký národ je tu zobrazovaný ako „problematický“ a ruský národ – prostredníctvom osloboditeľskej Červenej armády nekriticky oslavne –, s atribútmi dobra a všeobjímajúcej lásky.³⁶³ „Sovetský občan není v tomto případě vnímán v horizontálním partnerském vztahu jako velký bratr, ale vertikálně jako velký otec, učitel, umožňující českému národu vnitřní přerod správným směrem.“³⁶⁴ Hrdina menom Bagár, dogmatický komunista, bol už ako literárny hrdina poňatý v duchu danej optiky nevierohodne, teda opäť schematicky. Chudík sa ho v rámci oklieštených možností snažil stvárniť nehrdinsky, vecne, nepateticky. Svedčia o tom pomerne veľmi kritické, no z dnešného pohľadu vlastne lichotivé názory dobových recenzentov, ktorí jeho Bagára zaraďujú k menej vydareným postavám a hercovi „vyčítajú“, že „není tím plnokrevným organizátorem a bojovníkem, jak si jej představujeme při čtení knihy“³⁶⁵ a zároveň je aj málo „aktivní, víc mluví než jedná, chybí mu cílevědomost a stranické zanícení.“³⁶⁶ Samotný režisér má dodnes opačný názor aj preto, že vlastný film s odstupom mnohých desaťročí sebakriticky prehodnotil: „Jediný prospěch pro český film z *Nástupu* byl fakt, že jsem si pro hlavní roli vybral slovenského herce Laco Chudíka.“³⁶⁷ Na svoj „nástup“ v českej kinematografii spomína Ladislav Chudík aj dnes s istou pietou: „S *Nástupom* som nastúpil do prvej hereckej ligy. Tu som sa zoznámil s Högerom, Smolíkom, Marešom, Štěpánkom, s celou elitou činohry Národného divadla v Prahe. Ale aj so vzácnou herečkou Toničkou Hegerlíkovou, pôvodom Slovenkou, ktorá hrala moju partnerku. Mal som vtedy dvadsaťosem rokov, ale hral som o desať rokov staršieho. Zamaskovaný v sivej parochni som vyzeral smiešne. Ale tento film už nikdy nikto neuvidí. Tematicky ide o nie najšťastnejšie ospravedlňovanie vyhánania Nemcov z českého územia. Po rokoch si uvedomujem, že som s Vávrom nakrútil niekoľko filmov, ale účasť v jeho najlepšie prijatom filme, hoci aj v menšej úlohe, som z časových dôvodov musel odmietnuť. Vo všeobecnosti mám pocit, že som nevychytal tie lepšie postavy. U viacerých zaujímavých režisérov som hral skôr v ich menej vydarených filmoch.“ Bagár bola zároveň prvá filmová rola, ktorú kreoval v češtine. Režisér Vávra skutočnosť, že sa Chudík svoju rolu naučil „k

³⁶³ Dvořáková, Tereza. *Nástup Otakara Vávry jako příklad nacionalistických tendencí*. In: Luboš Ptáček (ed.): *Nacionalismus a film. Morava ve filmu. Sborník příspěvků z konference Nacionalismus a film*. FF UP, Olomouc 2002, s. 97-102.

³⁶⁴ Ibidem.

³⁶⁵ Veselý, L. *Román a film. K zfilmování díla V. Řezáče Nástup*. In: Literární noviny, č. 22, 30.5.1953.

³⁶⁶ Komarov, S.: *Nástup*. In: Praha – Moskva, 1.9.1953.

³⁶⁷ Vávra, Otakar. *Podivný život režiséra*. Praha : Prostor, 1996, s. 182.

nerozoznání od českého herce“³⁶⁸ aj po rokoch pociťuje ako potvrdenie správnosti voľby. Ladislav Chudík spoluprácu s českými filmovými tvorcami vo svojich začiatkoch sumarizoval v rozhovore pre Film a dobu v roku 1960: „Bez účasti českých režisérů na mojich filmových rolách a bez spolupráce s nimi by som sa nebol dostal tam, kde som. Naučili ma mnohému. Vávra ma naučil jednému z najzákladnejších prvků hereckej tvorby: presnosti. Význam slova „presnosť“ v celej šírke nevieme doceniť, najmä v slovenskom herectve, kde živelnosť, improvizáciu povyšujeme nad upresnenú kresbu hereckých kreácií. Základ svojej hereckej práce som dostal v divadle, to je pravda. Práca vo filme mi však pomohla k tomu, aby sa mi podarilo moje herectvo oprostiť od veľkých gest, zcivilnieť ho, obrátiť sa do vnútra samého seba, do môjho hereckého ja.“³⁶⁹ Film *Nástup*, ktorým sa Chudík už nespochybniteľne herecky etabloval aj v Čechách, rozpráva o ľuďoch, ktorí pár mesiaců po skončení druhej svetovej vojny začali s nadšením a obetavosťou osídľovať a budovať pohraničie republiky. Žiaľ, to „nadšenie a obetavosť“, stvárnené ideovou a estetickou optikou doby vzniku, by dnes bolo pre diváka sotva pozerateľné. Podobný osud stihol aj iné Chudíkové postavy. Napríklad, okrem niekoľkých Predsedů JRD, aj niektoré z početného šiku jeho kapitánů, plukovníků, generálov či veliteľů.

Účinkovanie v českom filme pomohlo Ladislavovi Chudíkovi aj k inému druhu rastu. V auguste 1953 sa ako člen štvorčlennej československej delegácie zúčastnil na XIV. Medzinárodnom filmovom festivale Biennale v Benátkach a festivalové dojmy spracoval v článku určenom pre dobovú dennú tlač. „Bol som iba náhradníkom. Oslovili ma na odporúčanie režiséra Otakara Vávru, ktorý mal vtedy silné postavenie a veľkú moc. Navrhol ma za seba, pretože bol zaneprázdnený. Takto som sa dostal do oficiálnej československej filmovej delegácie, ktorú viedol Antonín Martin Brousil³⁷⁰ a „dozoroval“ nad nami akýsi ministerský úradník. Tam som sa teda prvýkrát stretol s profesorom Brousilom, ktorý mal za železnou oponou veľmi dobré kontakty. Nevie, čo všetko bolo v pozadí našej cesty, ale viem, že práve jemu mohla vtedajšia vláda ďakovať za celkovú prezentáciu či úspechy československého filmu v zahraničí. Nebolo vtedy šikovnejšieho človeka, lepšieho manažéra,

³⁶⁸ Vávra, Otakar. Podivný život režiséra. Praha : Prostor, 1996, s. 183.

³⁶⁹ Blech, Richard. Ladislav Chudík o sebe, o iných i o filme. In: Film a doba, 1960, č. 6.

³⁷⁰ A. M. Brousil bol známy aj tým, že v šesťdesiatych rokoch pomáhal študentom FAMU, ktorí boli štátnou bezpečnosťou zadržaní za nežiaduce politické prejavy, vybavovať ich prepustenie na úradoch. Vývoj československej kinematografie v tom čase si ťažko predstaviť bez jeho osobnosti. Okrem iného bol pravidelným členom medzinárodných porôt na festivaloch v Cannes, Benátkach, Moskve či Karlových Varoch, kde veľmi autoritatívne propagoval československú kinematografiu.

čo som mal možnosť vidieť na vlastné oči.“³⁷¹ Profesor Brousil, pôvodne divadelný a filmový kritik, sa postupne vyprofiloval nielen v odbornej kritike, ale aj v teórii a najmä v pedagogike. Bol rektorom FAMU (1946 – 1970), prednášal dejiny svetovej kinematografie. Tradovalo sa, že študenti mali jeho prednášky radi, pretože sa ich ani v päťdesiatych rokoch nebál „prešpikovať“ nie celkom legálnymi informáciami z aktuálneho diania. Vynikal najmä v znalostiach o talianskych filmároch, s ktorými mal veľmi bohaté až priateľské styky. Predovšetkým vďaka „nemu nikto z filmového sveta, čo niečo znamenal, neobišiel FAMU.“³⁷² Nielenže spoluzakladal Filmovú akadémiu múzických umení v Prahe, ale zaslúžil sa aj o založenie Vysokej školy múzických umení v Bratislave. Menej sa o ňom vie, že bol ozajstným milovníkom slovenského divadla, ktoré sledoval pod drobnohľadom. Medzi slovenskými divadelníkmi mal veľa dobrých priateľov. V jednom z rozhovorov sa na túto tému úprimne vyznal: „Spomínam si, ako sme po vltavskom nábreží chodili spolu s Andrejom Bagarom a Jankom Borodáčom a ja som im hovoril: ‚Keby tá Vltava zahla aj na Slovensko!‘ Smiali sme sa na tom, ale bola v tom naša spoločná túžba. (...) Cez divadlo sme sa dostávali aj k vážnejším témam, ako je národ a kultúra. Bagar s Borodáčom si uvedomili nevyhnutnosť divadla nie pre nejaké estetické výboje, ale ako prostriedok národného uvedomenia. (...) Chodieval som do Bratislavy, ale aj do iných slovenských miest, takmer každú sobotu, aby som si pozrel divadelné predstavenie. Najväčšmi som sa tešil na činohru SND. Keď som chcel počuť krásnu javiskovú reč, išiel som do Bratislavy, aby som obdivoval Borodáča, Bagara, Budského, Jamnického, Záborského, Pántika, Filčíka, Zachara, Kvietika, Meličkovú, Hubu, Machatu, Chudíka, Romančíka. Dovoľte mi povedať so všetkou vážnosťou a zodpovednosťou, že súbor bratislavského Národného divadla, o ktorom hovorím, patril medzi najlepšie v Európe i vo svete! To nehovorím z nejakej kurtoázie. Ako člen poroty som takmer každý rok chodil do Paríža na festival Divadla národov a videl som tam veľa divadiel z celého sveta. Mal som teda prehľad. (...) Čosi také rýdze, neštylizované, ten autentický emotívny prejav! Týmto činom sa slovenské divadlo zaradilo do európskej kultúry.“³⁷³ A hoci mal profesor Brousil v čase rozhovoru na mysli slovenské divadlo predovšetkým od konca päťdesiatych až do sedemdesiatych rokov, podarilo sa mu vysloviť víziu platnú pre najmenej dve desaťročia dopredu. „Kedysi sa v kultúre čakalo, čo príde z Čiech, čo príde z Prahy. Dnes sa čaká, čo

³⁷¹ Z osobného archívu Ladislava Chudíka.

³⁷² Blech, Richard a kol. Martin Hollý. Život za kamerou. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 2001, s. 25.

³⁷³ Jurík, Ľuboš. Svit strieborného plátna. In: Pražské rozhovory. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1988, s. 26-27.

príde zo Slovenska, z Bratislavy,³⁷⁴ povedal o činohre SND profesor Brousil ešte aj v druhej polovici osemdesiatych rokov minulého storočia.

Nielen stretnutie s nevšedným človekom A. M. Brousilom, ktorého Chudík vo svojich záznamoch tituloval „Il professore“, ale vôbec nevšedný zážitok byť v Benátkach na svetoznámom filmovom festivale v roku 1953 (!)³⁷⁵ označil herec presne o štyridsať rokov neskôr v známej televíznej relácii *Mojich sedem divov*,³⁷⁶ za svoj v poradí predposledný div. „Moja cesta do Benátok predstavuje reťaz pevne pospájaných divov, či prekvapení. A tak sa udialo: prvé stretnutie s morom – mal som 29 rokov –, prvé stretnutie s medzinárodným filmovým festivalom, prvé stretnutie s americkými krížnikmi v benátskom prístave i so samými Benátkami. (...) „Il professore“ bol už hlboko zapísaný a rešpektovaný pojem. Diplomát, prekladateľ, sprostredkovateľ a predovšetkým filmová autorita. Česi si iste po svojom zhodnotia možno rozporuplnú, prizložitú postavu znalca divadelného a filmového umenia a iste v neposlednom rade aj priateľa slovenského divadla i filmu a Slovákov vôbec. „Il professore“ nám ponúkol orientačné body. Piazza di San Marco, Piazzetta, Torre dell’Orologio, Ponte dei Sospirí, Bartolommeo Colleoni. (...) Pre mňa bola osobitným zážitkom noc po slávnostnej recepcii na záver festivalu. Tichom v srdci mesta sme chodili v okúzlení a nad ráno som zo samej eufórie spieval pod Ponte dei Sospirí ‚Ej horou, horou, pod’ Janík domov‘. Ani sa mi tak necnelo po domove, len som sa chcel pod Mostom vzdychov prihovoriť, či možno vyžalovať sa moru. Spieval som smerom k lagúne, mal som pocit, že sa mi pieseň vracia. Až keď som potom objavil Goetheho poznanie, pochopil som. Na benátskych ostrovoch spievali kedysi verše z Tassa a Ariosta zvláštnym spôsobom. Tak, aby sa pieseň čo najviac šírila po hladine. Keď ju v diaľke počul niekto iný, odpovedal spevom ďalšieho verša a melódia pokračovala reťazcom ozvien. Kedysi sa tak vraj dorozumievali ženy rybárov so svojimi mužmi, keď vyšli večer loviť ryby. Goethe hovorí: Je to spev osamelého do diaľky a neznáma, aby potom iný, rovnako naladený, počul a odpovedal.“³⁷⁷

Ladislav Chudík v päťdesiatych rokoch na Barrandove nakrútil ešte viaceré celovečerné filmy: *Expres z Norimberku* a *Černý prapor* s režisérom Vladimírom Čechom, s Jiřím Weissom *Můj přítel Fabián* (1953), s Jiřím Sequensom *Neporažení* (1956). Tento film

³⁷⁴ Jurík, Ľuboš. Svit strieborného plátna. In: Pražské rozhovory. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1988, s. 26-27.

³⁷⁵ Od prevratu v roku 1948 to bolo po prvýkrát, kedy československí filmári zavítali do „západných“ Benátok.

³⁷⁶ Išlo o publicistickú reláciu Slovenskej televízie zo začiatku 90. rokov 20. storočia *Mojich sedem divov*, ktorej hostiteľom bol Milan Lasica a hosťom významné kultúrno-spoločenské osobnosti.

³⁷⁷ Z osobného archívu Ladislava Chudíka.

vznikol na báze dobovej českej divadelnej hry Milana Jariša³⁷⁸ *Přísaha*, ktorú v premiére uviedlo vtedajšie Divadlo československé armády (dnes Divadlo na Vinohradech). Išlo o schematickú rekonštrukciu historickej udalosti z dní 14. a 15. marca 1939. Fiktívny príbeh malej vojenskej posádky štábného kapitána Richtera, ktorá sa nechce vzdať nepriateľovi bez boja, sa začína počas mobilizácie v septembri 1938. Muži odchádzajú od svojich rodín, aby sa postavili na obranu ohrozenej štátnej hranice. Rozkazom mníchovského diktátu a zrady vtedajšej vlády a generálneho štábu sú ale bez jediného výstrelu odvolaní späť. Ladislav Chudík vytvoril postavu odhodlaného a razantného Škpt. Richtera.

V historicky neslávnom roku 1948 oslávil Ladislav Chudík dvadsaťštyri rokov. Hoci mal už za sebou viacero výrazných hereckých úspechov, dá sa povedať, že ešte stále začínal. Po februárovom prevrate sa herec, chtiac-nechtiac, – s výnimkou šesťdesiatych rokov –, stal doslova nástrojom ideovej výchovy diváka, a povedané s Janom Hynarom, „kryštalizačnou osou budovania socializmu pomocou divadla“, ale aj filmu a hlavne televízie. V roku 1989, keď padla železná opona, čo znamenalo zároveň aj pád „kultúrnej diktatúry“, mal Ladislav Chudík šesťdesiatpäť rokov. I keď v šesťdesiatych rokoch prevládal relatívny „odmäk“, v podmienkach totality, umeleckej cenzúry a vládnucej tvorivej metódy socialistického realizmu, pracoval a tvoril dohromady štyridsať päť rokov (!). A keďže herec zamestnaný v divadle nemôže postavu odmietnuť, ani Chudík nemal na výber. No a byť v socializme nezamestnaný, nemať angažmán, bolo neprípustné. Okrem toho, svet všetkých dramatických umení bol natoľko ideologicky podmienený a navzájom prepojený, že neposlušnosť herca v jednej oblasti ho automaticky katapultovala aj z ostatných. Hral teda, čo priniesla doba, so svojimi premenlivými otepleniami a ochladeniami. Neskôr Ladislav Chudík nemal na výber aj z iného, oveľa závažnejšieho dôvodu. Ak sa svojej vyvolenej profesie nechcel vzdať, musel s deliktom emigranta z roku 1968, nezmazateľne zaznamenanom v osobnom kádrovom spise, prežiť ďalších dvadsať rokov. V divadle, vo filme, v televízii, a bez rebélie! „Som sebakritický a dodnes sa nedokážem iba pousmiať nad

³⁷⁸ Milan Jariš, pôvodným menom Martin Ležák (1913 – 1986) bol český komunistický spisovateľ, pochádzajúci z novinársko-spisovateľskej rodiny. Časť jeho tvorby ovplyvnili osobné skúsenosti z pobytu v pracovnom tábore v Zdibech a v rokoch 1942 – 1945 vo väzení v Mauthausene. Väčšina jeho tvorby je poznačená komunistickým presvedčením. Najvýraznejšie sa presadil práve ako dramatik v prvej polovici 50. rokov hneď prvou hrou *Patnáctý březen*, ktorú zakrátko prepracoval na *Přísahu*. Bola to úprimná, ale čierno-biela oslava morálnej kvality komunistov, ktorí sa postavili do čela odporu proti nacistickej okupácii. Druhou jeho najznámejšou hrou sú *Inteligenti*, do ktorej po odhalení kultu osobnosti premietol zmenu svojho pôvodne stalinistického stanoviska. V rokoch 1968 – 1969 prejavoval skôr antikomunistické postoje, pre ktoré sa neskôr už nestal členom tzv. normalizovaného Svazu československých spisovateľů. Jariš bol známy „prepísaním“ svojich hier pod novými uhlami vývoja spoločensko-politickej reality.

miestami vo filmoch z mojich začiatkov, kde pôsobím rušivo, neprirodzene, neautenticky, a najradšej by som ich vystrihal. Na druhej strane sa ku všetkým postavám na javisku či vo filme hlásim a nemám potrebu žiadnu z nich vymazať, hoci mnohé nastupujúca, takpovediac politicko-estetická optika po roku 1989, prehodnotila. Ale tá doba, v ktorej vznikali, tu bola a nedá sa vygumovať ani z mojich postáv,“ hovorí Ladislav Chudík dnes.

I keď Ladislav Chudík patril do zakladateľskej generácie slovenského herectva vo filme, v slovenských filmových ateliéroch na Kolibe nepracoval posledných vyše tridsaťpäť rokov! Nie je však jediným slovenským hercom, ktorých slovenský film nedostatočne využíval a ktorí neboli doma prorokom.

4.2. Reflexia slovenskej televíznej tvorby v českej periodickej tlači

Ladislav Chudík bol hybnou silou v prepotrebnom procese profesionalizácie dramatických umení na Slovensku – položil základy slovenského moderného herectva. Patril k zakladateľskej generácii slovenského herectva vo filme a bol jedným z prvých, ktorí vstúpili do brán filmových ateliérov na bratislavskej Kolibe prvého mája 1953. Bol tiež spoluzakladateľom legendárnej Novej scény Národného divadla. Ohotne a obetavo participoval na výchove prvých generácií profesionálnych hercov na vtedajšom Štátnom konzervatóriu, na ktorom akoby jednou nohou stál ešte ako študent a druhou už vstupoval do radov jeho pedagógov.³⁷⁹ Neskôr patril k prvým odborným asistentom, ktorí začali vychovávať divadelníkov na úrovni Vysokej školy múzických umení. Účinkovaním v inscenácii *Herodes a Herodias* v roku 1955 sa podieľal na otvorení Divadla Pavla Országha Hviezdoslava. V roku 1962, individuálnym umeleckým vystúpením v rámci scénickej causerie *Ľudia a hviezdy*, uviedol spolu s inými do života Malú scénu SND. A nechýbal ani pri otvorení novej budovy SND v roku 2007. Na poli slovenského kultúrneho a umeleckého života vždy zastával – a dodnes zastáva – dôležité miesto medzi prvými a prvoradými.

Ladislav Chudík bol ako herec aktívne prítomný aj pri spustení vysielania bratislavského štúdia Československej televízie v roku 1956. Ako jeden z hlavných protagonistov stál aj v počiatkoch vysielania zo záznamu, keď sa začala naplno rozvíjať pôvodná hraná tvorba, ktorá sa postupne vyprofilovala do pamätných televíznych inscenácií. Zlatá éra „televíznych pondelkov z Bratislavy“ bola úzko zviazaná s menami vtedajších dramaturgov a neskôr režisérov, ako Daniel Michaelli, Vido Horňák, Vladimír Strnisko a ďalší. Práve oni majú zásluhu na zrode „hrozienkovej dramaturgie“, čiže vzniku diel, ktorým sa podarilo uchrániť pred ideologickou deformáciou. A to vďaka tomu, že sa programovo zameriavali na európsku i svetovú klasiku. Ďalším „kľúčovacím“ manévrom bola voľba termínu vysielania – pondelok, kedy sa v divadlách nehralo. Bol to aj najmenej exponovaný deň, keď sa pracujúci iba prebúdzali do ďalšieho týždňa. Nakoniec sa vďaka narastajúcej kvalite stal z obyčajného pondelka televízny sviatok, na ktorý sa netrpezlivo čakalo. Aj náročnejší divadelní diváci si čoskoro zvykli na televízny umelecký zážitok. Obdivovaný fenomén slovenskej hranej

³⁷⁹ Ladislav Chudík ako pedagóg začínal predmetom Javisková reč a medzi jeho prvých študentov patrili Zdena Gruberová, Carmen Farkašová (Hana Hegerová), Eva Krížiková, Vlado Müller, Leopold Haverl. V tom istom čase navštevoval Odborný divadelný kurz aj budúci režisér Miloš Pietor.

televíznej tvorby pri príležitosti 25. výročia televízneho vysielania na Slovensku predstavoval tisíc tristo titulov. V čase osláv 50. výročia existencie Slovenskej televízie mnohí pamätníci už iba smutne konštatovali, že jej niekdajšia slávna tvorba dávno zanikla a vedomie onoho fenoménu sa takmer vytratilo. „Po tých prvých ohlasech všetci cítili veľký mravný záväzok vŕchi divákum, ktorí sa hlásili svými dopisy a telefonáty. A my herci, ktorí jsme byli zvyklí počítat publikum nanejvýš na desetitisíce jsme jich najednou měli stovky tisíc, snad i nějaký ten milión. Ti, kteří si to uvědomovali, byli ochotni vkládat do práce i leccos navíc,“³⁸⁰ spomína na prvé bratislavské pondelky herečka Emília Vášáryová.

Na začiatku Chudíkovej televíznej tvorby bol otec – postava z televízneho filmu podľa novely dramatika Petra Karvaša *Dobrodružstvo so spravodlivosťou*, ktorý režíroval mimoriadne nadaný režisér Vladislav Pavlovič. Žiaľ, pod tlakom normalizácie, spáchal v sedemdesiatych rokoch samovraždu. Chudík s ním nakrútil iba tento jediný titul. Bolo to v roku 1962 a bola to zároveň jeho prvá práca v televízii, ktorá sa už nerobila naživo, ale na telemagnetický záznam a vysielala sa presne na Štedrý večer 1963. Vzápätí nasledoval televízny film *Mlčanie mora* (1963) – v ňom sa Chudík po prvýkrát stretol s režisérom Vidom Horňákom, ale aj s Jozefom Budským, ktorý stvárnil hlavnú postavu starého profesora „ako jednu z dôstojných sebarealizácií v tej dobe.“³⁸¹ Vido Horňák na spoluprácu so zaujímavou hereckou zostavou obzvlášť rád spomína: „Od prvých chvíľ sme si rozumeli a vedeli sme, na čom sa zúčastňujeme. Ladislav Chudík sa k nám vnútorne pridal, takže vznikla pomerne vzácna tvorivá atmosféra druhého televízneho filmu na Slovensku. Karla Chadimová³⁸² sa medzi nami cítila dobre, a tak cez rôzne realizačné šialenstvá, také charakteristické pre tvorbu v slovenskej televízii, bola vzájomná spolupráca tvorivo a intelektuálne temer rozmaznaná.“³⁸³

V roku 1971 mu vďaka odvahe hosťujúceho režiséra Evalda Schorma v bratislavskom štúdiu ČST pripadla úloha v televíznej adaptácii divadelnej hry *Úklady a láska* od Friedricha Schillera – Chudík tu zosobnil podlého politického a moc zneužívajúceho intrigána, tvrdo sa vzpierajúceho proti zákonitému spoločenskému procesu, v mene čoho je ochotný obetovať aj osud vlastného syna Ferdinanda. S „kamennou tváří a úspornou mimikou“³⁸⁴ zabráni

³⁸⁰ Reslová, Marie. Emília Vášáryová. Stále na cestě. Praha : Achát, 1998, s. 78.

³⁸¹ Horňák, Vido. Potlesk v slnečnom dni. In: Jozef Budský. Bratislava : Kabinet divadla a filmu SAV, 2001. s. 92.

³⁸² Karla Chadimová je manželkou českého a amerického herca Jana Třísku.

³⁸³ Horňák, Vido. Potlesk v slnečnom dni. In: Jozef Budský. Bratislava : Kabinet divadla a filmu SAV, 2001, s. 92.

³⁸⁴ (mp). Klasika i současnost na obrazovce. In: Lidová demokracie, 6.4.1972.

Ferdinandovi premyslenými intrigami v sobášii s Lujzou iba preto, že pochádza z preňho neprijateľných sociálnych pomerov. Zjednocujúcim prvkom kvality inscenácie bol osobnostný vklad režiséra, ktorý sa premietol do virtuóznej hereckej štvorhry Magdy Vášáryovej (Lujza), Milana Kňažka (Ferdinand), Martina Hubu (Wurm) a samozrejme Ladislava Chudíka v úlohe kancelára von Waltera. Jedni o legende českého filmu a divadla hovoria, že to bol sarkastický zbesnenec, druhí naňho spomínajú ako na nenásilného človeka, všeodpúšťajúceho svedníka. Oba názorové tábory sa zhodujú v tom, že jeho láskavý prístup k hercom bol zároveň veľmi rafinovaný. Tým, že ich oslovoval „deti“ (a oni jeho „taťka“, alebo jednoducho Evald), ako keby predstieral tvorivú bezmocnosť, čím ich provokoval k vlastným nápadom a riešeniam. Dával im slobodu a ich načrtnuté postavy nechával dlho otvorené, aby v nich mohli hľadať aj druhý pól. Jediné, čo od nich požadoval, bola autenticita, nejednoznačnosť a intenzita prejavu. Tento láskavý zbesnenec so šialene smutným pohľadom za privretými viečkami patril k tým nemnohým mozartovským géniom, ktorí nemali schopnosť prispôbiť sa priemernosti, a preto boli nútení aj za cenu svojho predčasného odchodu ustúpiť režimu. Hneď po roku 1968 sa ocitol medzi tvorcami nevyhovujúcimi režimu. Filmová alegória *Deň siedmy, ôsma noc* bola jeho posledným celovečerným filmom, ktorý ako režisér už nevidel, pretože namiesto premiéry išiel do trezoru. Napriek tomu z bratislavského štúdia ČST prišla celkom nečakane spomenutá zaujímavá ponuka. Inscenácia *Úklady a láska* sa vysielala ako sviatočný príspevok bratislavskej Hlavnej redakcie literárno-dramatického vysielania na celoštátnom okruhu cez vianočné obdobie roku 1971, na prahu takzvanej normalizácie. Schorm hru oprostil od príznačnej divadelnosti a namiesto toho dal v strohých, chladných múroch plne vyznieť najskôr špinavým intrigám – úkladom a až potom umierajúcim čistým citom – láske. V centre pozornosti nestála ani tak dvojica milencov, ale skôr vnútropolitické ťahy intrigána Wurma (v preklade červ). Ferdinand a Lujza slúžili iba ako obeť jeho nebezpečného plánu, bezbranné bábky vo vyššej politickej hre. Dramaturgické zameranie inscenácie bolo teda nielen historické, milostné, ale aj vnútropolitické a morálne – čiže pomerné voči dobe. Napríklad Chudíkov kancelár von Walter v rozhovore s tajomníkom Wurmom o politickom význame falzifikátov hovorí: „Tajomstvom systému je kaligrafia!“ A to sa údajne súdruhovi Vasilovi Biľakovi, tajomníkovi pre ideológiu Ústredného výboru Komunistickej strany Slovenska, nepáčilo. Okamžite dal podnet na zákaz vysielania diela a

na zaradenie inscenácie na čiernu listinu.³⁸⁵ Ďalší z klenotov slovenskej televíznej tvorby putoval na zhruba dvadsať rokov do trezoru.³⁸⁶

V réžii Franeka Chmiela vznikla v roku 1973 zaujímavá inscenácia *Rodina Glembayovcov*. Známa hra predstaviteľa modernej svetovej literatúry z vtedajšej Juhoslávie Miroslava Krležu sa aj na divadelných javiskách niekdajšieho Československa objavovala už dobrých dvadsať rokov. Napriek tomu v spomienkach slovenských i českých divadelných pamätníkov zrejme dodnes najviac pretrváva predstavenie bratislavského SND z roku 1986 v réžii Miloša Pietora. V oboch spracovaniach stvárnil Chudík postavu Náciho. Zatiaľ čo v televíznej verzii jeho syna Leóna hral Daniel Michaeli a nevernú manželku barónku Castelli-Glembayovú Eva Poláková, v divadle totožné postavy stvárnil Martin Huba a Emília Vášáryová. Z dnešného pohľadu je isté, že divadelná inscenácia umelecky prevýšila televíznu podobu; dialógy Náciho s Leónom a Leóna s barónkou sa zaradili k nosným divadelno-historickým výstupom v dejinách SND druhej polovice 20. storočia a javiskový Náci predstavoval vrcholnú kreáciu vo vtedajšom hereckom období Ladislava Chudíka. Faktom tiež zostáva, že televízneho Náciho s určitými rozpakmi komentovala aj česká kritika: „(...) výkon L. Chudíka nebyl tentokrát tak přesvědčivý, jak jsme u tohoto umělce zvyklí.“³⁸⁷

Naopak, veľké odborné uznanie nielen medzi slovenskými, ale aj českými kritikmi si vyslúžil za postavu Jána Buddenbrooka v trojdielnej televíznej inscenácii režiséra Vida Horňáka *Buddenbrookovci*, ktorá sa stala medzníkom v dovtedajšej celoštátnej televíznej literárno-dramatickej tvorbe. *Buddenbrookovci* zobrazujú rodinnú kroniku štyroch generácií nemeckých obchodníkov. Dej sa odohráva v rokoch 1835 – 1876 v rodisku autora Thomasa Manna – v severonemeckom Lübecku. Román tvorí jedenásť chronologicky sa odvíjajúcich častí, jeho televízna adaptácia má iba tri časti. Hlava rodiny, veľkopodnikateľ Ján Buddenbrook (Ladislav Chudík), odovzdáva svoje skúsenosti najstaršiemu synovi Tomášovi (Štefan Kvietik). Mladší Kristián (Ivan Mistrík) má záľubu vo svete divadla a žien, svet peňazí mu je zatiaľ ľahostajný. Po otcovej smrti ostáva ťarcha povinností iba na Tomášových pleciach. Pozíciu mu sťažuje nespoľahlivosť bohéma Kristiána i nevydarené manželstvo a

³⁸⁵ Podrobnejšie In: Krénová, Ľubica. Milan Kňažko. Hráč. Bratislava : Divadelný ústav, 2006, s. 51.

³⁸⁶ Tvrdý postih vládnucej komunistickej strany osobne zasiahol aj Evalda Schorma. Touto inscenáciou sa preňho navždy v Československu uzavrela tvorivá etapa filmu a televízie a mohol sa realizovať iba v divadle. Do histórie Činoherního studia v Ústí nad Labem, Studia Ypsilon počas jeho libereckej éry, pražského Divadla Na zábradlí či Laterny magiky, kde originálnym spôsobom využíval prepojenie divadla a filmu, sa síce zapísal ako hodnotný divadelný režisér, napriek tomu mu divadlo ako médium poskytlo iba núdzový priestor pre sebarealizáciu a provizórny pocit sebauspokojenia. Evald Schorm sa „ponovembrovej“ rehabilitácie nedožil.

³⁸⁷ (er). Otřesná kritika společnosti. In: Lidová demokracie, 18.5.1973.

nešťastný osud sestry Tony (Emília Vášáryová). Pozostalosť slávnej rodiny sa pomaly, ale isto rozpadá. Román dokumentuje kultúrny a sociálny úpadok nemeckého meštianstva na konci 19. storočia, preto sú v inscenácii plasticky zobrazené aj osudy ostatných rodinných príslušníkov a nemeckej spoločnosti so všetkým, čo život prináša – úspech i zmar, radosť zo života i rozčarovanie a smrť. Slávna trojdielna televízna inscenácia podľa scenára Jaroslava Dietla a v réžii Vido Horňák vznikla v roku 1974 a vysielala sa počas prvých troch pondelkov v januári 1975. „Spomedzi množstva postáv, ktoré sú exponentmi najdôležitejších dobových sociálnych a ideových prúdov, predstavuje iba starý Ján Buddenbrook neproblematický, celistvý a harmonicky vyvážený typ solídneho obchodníka z grüunderského zlatého meštianstva,“³⁸⁸ takto charakterizoval budúcu postavu Ladislava Chudíka dramaturg inscenácie Marián Puobiš. Chudík stelesnil vnútorne usporiadaného láskavého otca, ktorý s prísnou tvárou zrkadliacou odstup skúseného človeka, vštepoval svojim potomkom pevné ľudské i obchodnícke zásady. „Režisér Vido Horňák komponoval inscenáciu ako veľkolepý herecký koncert předních slovenských herců s přesně postiženými a vykreslenými charaktery, mezi nimiž vynikl Ladislav Chudík v postavě Jana Buddenbrooka, jehož kreace nepostrádala nejjemnějších psychologických odstínů na vývojové a věkové křivce postavy,“³⁸⁹ velebila inscenáciu česká recenzia. „Hľadám človeka, lebo nič krajšie a vari ani dôležitejšie neexistuje! V každom scenári hľadám hrdinov s výraznými ľudskými hodnotami, a nie slovný balast či krasorečenie,“ – povedal kedysi v jednom z rozhovorov režisér Horňák.³⁹⁰ Presvedčivosť jeho réžií spočívala práve v napĺňaní vlastného tvorivého kréda, v čom mu boli partnermi vskutku iba tí najlepší z najlepších. „Vido Horňák mal ako režisér svoj tím ľudí, vrátane hercov, s ktorými si rozumel, ktorým dôveroval a s ktorými rád opakovane pracoval. Patrila medzi nich napríklad Milka Vášáryová, Ctibor Filčík, Štefan Kvietik, Ivan Mistrík, ja a mnohí ďalší. Spoločným menovateľom všetkých bola profesionalita, zodpovedná príprava a ochota pred nakrúcaním skúšať. Robiť skúšky pri výrobe televíznych inscenácií nebolo železným pravidlom všetkých režisérov. Vido Horňák mal vždy dopredu vypracovaný presný harmonogram skúšok. Spočiatku sme mali k sebe oficiálny, ale vždy úctivý vzťah. Od inscenácie k inscenácii sme sa zbližovali, až sme sa stali veľkými kamarátmi. Ak niekto z mojej a mladšej generácie spomína na niečo z počiatkov televízie, tak to boli práve inscenácie

³⁸⁸ Puobiš, Marián. Buddenbrookovci. In: Život, 15.1.1975.

³⁸⁹ (vmk). Televize. In: Tvorba, 29.1.1975.

³⁹⁰ Stanček, Ľubomír. Cieľ: hľadanie človeka. In: Smena, 20.9.1979.

s Vidom Horňákom. Spolupráca s ním ma obohatila o presvedčenie, že sa oplatí vložiť do práce maximum, čo človek unesie,” sumarizuje Chudík. Po odvysielaní inscenácie si zaznamenal do zápisníka: „*Dostal som veľkú knihu ohlasov na Buddenbrookovcov. Zaujímavé, väčšinou české hlasy (ako zvyčajne), mnohé nadšené, ale aj niekoľko veľmi konkrétnych výčítiek. Spravodlivých! Vždy mám pri takomto čítaní pocit, že predsa sa len oplatí v televízii robiť. Buddenbrookovci tvorili šťastnú konšteláciu hviezd.*“³⁹¹

Vďaka ďalšej výnimočnej spolupráci s režisérom Horňákom a hercami, ktorých okolo seba združoval, získal jednu z najzaujímavejších televíznych postáv vôbec, ktorá – paradoxne – nevzbudzovala sympatie diváka, ale o to väčšie nároky kládla na herca. Úlohu starého, chlípneho a intrigánskeho Crevela v trojdielnej inscenácii *Sesternica Beta*, taktiež v rámci cyklu *Svetová próza na obrazovke*, podľa scenára a v réžii Vida Horňáka. Predposledný román z deväťdesiatich siedmich diel veľikána francúzskeho realizmu Honoré de Balzaca je súčasťou monumentálnej fresky porevolučnej francúzskej spoločnosti, ktorú systematicky vytváral dvadsať rokov. Príbeh odstrkovanej dedinčanky, ktorá je iba trpenou vzdialenou príbuznou zámožnej rodiny baróna Hulota, je príbehom márnej túžby po plnohodnotnom živote. Osudom zlomená a ponížená Beta sa preto stáva zlou, až zákernou, ale kdesi v hĺbke svojho utrpenia a potlačovanej citovosti aj ľudsky bohatou a dojemnou. Literárne príťažlivá dramatická predloha sa začala skúšať v doslova hviezdnom hereckom obsadení už na jeseň 1977 a do vysielania sa dostala na jar 1979. Hlavnú rolu Bety stvárnila Magda Vášáryová, druhú hlavnú ženskú rolu Adelinu Hulotovú jej sestra Emília Vášáryová. Hulotovej manžela, zhýralca a milovníka baróna Hulota hral Ctibor Filčík. Chudíkov Crevel si s Filčíkovým Hulotom doslova bonvivánsky kontrovali preberaním mileniiek. V pamäti akiste dodnes zostáva nezmazateľný intímny dialóg madame Hulotovej s Crevelom. Je to rozhovor dvoch hazardných hráčov s ľudskými citmi, ktorí nielenže neskrývajú svoje nanajvýš nemravné ciele, ale neštítia sa ani prostriedkov na ich dosiahnutie. Vulgárnosťou na druhú je, že všetko je „posvätené“ rodinnými väzbami, pretože Adelinin syn je manželom Crevelovej dcéry. Hoci predmetom ich rozhovoru je Crevelova snaha priviesť vernú Adelinu k manželskej nevere, pravým dôvodom je jeho pomsta Adelininmu manželovi Hulotovi, ktorý mu prebral milenkú. Crevelovu motiváciu znásobuje okolnosť, že jeho dcéra sobášom s Hulotovým synom nielenže nezískala žiadne peniaze, ale navyše mladý Hulot otca finančne podporuje, aby si mohol udržať synovu bývalú milenkú. Crevel má Adelinu v hrsti tým, že môže nápadníkovi jej

³⁹¹ Z osobného archívu Ladislava Chudíka.

dcéry prezradiť, že ani on vstupom do rodiny Hulotovcov žiadne veno nezíska. Svoj priamočiary obchod korunuje cynickou veľkorysťou, keď za Adelinino telo ponúka zaplatenie vena pre jej dcéru. A ak sa Chudík prešibaný a skazený Crevel na začiatku dialógu usiluje budiť dojem úprimného dvorenia tým, že použije zdvorilé gesto muža dychtivo sa uchádzajúceho o ženu a pokúsi sa dotknúť jej ruky, neskôr sa už vôbec nerozpakuje zlomiť ju na svoju stranu tou najzvrhlejšou formou – šťavnatým popisom mileníek jej manžela baróna Hulota. Na nakrúcanie s Ladislavom Chudíkom v úlohe zhýralého milovníka spomína aj režisér inscenácie: „Chudík hrával vždycky samé ty ušlechtilé a slavné a tady měl dělat děvkaře Crevela. Nechtěl ho hrát: „Ale pane režisére, to snad ne!’ Přesvědčil jsem ho. Začali jsme zkoušet a on: „Ježíšmarjá, já jsem takový prasák!’ Milka, která ho vlastně ničí jako paní Hulotová, seděla opodál. Ale jak on to hrál... Udělal tak skvělého chlípnicka, že je, myslím, nepřekonatelný... No, překonal tehdy sám sebe.“³⁹² Vido Horňák má odvtedy v sviežej pamäti aj súperenie dvoch chlípnikov v čase príprav inscenácie, kedy Ctibor Filčík v úlohe Baróna Hulota položartom hľadal spôsob, ako sa od Chudíkovho Crevela odlíšiť: „Laco je pre mňa v tomto ohľade ťažký súper, asi to budem musieť dajako zahrať, že ja som lepší... inú možnosť nemám.“³⁹³ Nakoniec režisér Horňák hercovi Filčíkovi šalamúnsky poradil, aby „prevyšujúce danosti pána Chudíka s určitou eleganciou podriadil vyšším zámerom Balzacovho diela.“³⁹⁴ Crevel – „skôr vychutnávač rozkoší ako ich obeť, chlípnosť, zmyselnosť, ale zároveň nadhľad nad situáciami i partnermi, priamosť obchodníka, ktorý kupčí aj so vzťahmi – to všetko vyjadril Chudík s nenásilnou grációznosťou.“³⁹⁵ Crevel – pre Chudíka antipostava najmä v disharmónii s jeho osobnou mravnosťou, mu nebola príjemná a prirodzená, napriek tomu dodnes predstavuje jeho herecké „délice“.

Jedným z mimoriadne úspešných študentov Ladislava Chudíka z prvej polovice 70. rokov bol herec Juraj Kukura. Ladislav Chudík si ako ročníkový pedagóg už na prelome rokov 1967 – 1968 urobil o študentovi Kukurovi poznámku: „*Kukura má jedničku, ale nie čistú.*“³⁹⁶ Učiteľ a žiak sa iba v priebehu dvoch rokov 1975 – 1976 zišli na štyroch väčších televíznych projektoch. Zväčša ako ostrí protihráči, v rozdielnych pozíciách, alebo aspoň s odlišnými morálnymi postojmi. Ich spolupráca naďalej naplňovala reláciu pedagóga a žiaka, čo sa

³⁹² Reslová, Marie. Emília Vášáryová. Stále na cestě. Praha : Achát, 1998, s. 96-97.

³⁹³ Krénová, Ľubica. Ladislav Chudík. Bratislava : Divadelný ústav; Slovart, 2009, s. 267.

³⁹⁴ Horňák, Vido. Vzdušné zámky pána F... In: Ctibor Filčík. Bratislava : Tália-press, 1996, s. 93-94.

³⁹⁵ I.R. Tri večery s Betou. In: Večerník, 7.6.1979.

³⁹⁶ Z osobného archívu Ladislava Chudíka.

pochopteľne premietalo aj do Kukurovho vzostupného sebazdokonaľovania. Predovšetkým počas práce na päťdielnom televíznom seriáli *Straty a nálezy*, v ktorom primár Rovný (Chudík) odmietne zo zásady, ale nie celkom v súlade s hippokratovskou prísahou, hospitalizovať pani Karlu, matku Ruda (Kukura), pretože jej stav nie je natoľko akútne, aby zodpovedal podmienkam prijatia. Kým Chudíkov Rovný tvrdo obhajoval pracovné stanovisko šéfa kliniky, Kukurov Rudo zanovito akceptoval iba ľudské hľadisko vlastnej situácie. Z ostatných inscenácií z tohto obdobia treba uviesť ich spoločné účinkovanie v televíznom prepise románu anglického spisovateľa Archibalda Josepha Cronina *Svetlo severu*. Téma predlohy – obraz tiesnivých pomerov anglickej žurnalistiky novinárstve v povojnových rokoch, a hoci spracovaná cez prizmu socialistickej novinárskej etiky – nestratila na aktuálnosti ani dnes a vďaka hodnovernému spracovaniu a hereckým výkonom stále patrí k tomu lepšiemu zo Zlatého fondu „televíznych pondelkov z Bratislavy“. Na jednej strane sú seriózne lokálne noviny Svetlo severu, ktoré vedie Henry Page (Chudík), na druhej strane mamutie tlačové koncerny, ktorých jedným z predstaviteľov je Nye v podaní Juraja Kukuru. Čiže na jednej strane reprezentant dôsledného dodržiavania novinárskej etiky, na druhej strane silný finančný kapitál, pre ktorý je imperatívom všetkého snaženia iba zisk, a to prostredníctvom senzáciechivej bulvárnej tlače. Proti presvedčeniu a morálke teda stojí výsmech hodnotám a cielené ohľupovanie más neserióznymi informáciami. Šéfredaktor Page v napätých situáciách balansoval v nerovnom boji, na konci ktorého sa predsa len s hrdosťou opäť posadil za písací stôl šéfa nezávislých novín. Chudíkova minimalistická mimika, presiaknutá hlbokým vnútorným zápasom, tvarovala síce Pageovu podlomenosť, ale nie zlomenosť. Ladislav Chudík za stvárnenie Henryho Pagea získal odmenu Slovenského literárneho fondu za najlepšie herecký výkon. „Chudík byl tak precizně pojatý Page, že mu divák uvěřil od první chvíle, kdy se objevil na obrazovce a stal se tak jeho bezděčným spojencem. V mistrném ztvárnění své postavy si s ním nezadal J. Kukura jako Nye, o celé inscenaci se dá hovořit jako o vynikajícím hereckém koncertu.“³⁹⁷ Kvalitnú zostavu hercov dotvárala Emília Vášáryová (Cora), František Dibarbora (verný Pageov spolupracovník Maytland), Milan Kňažko (Pageov syn David), Ivan Mistrík (verný Nyeov spolupracovník Smith) a ďalší. Po *Svetle severu* nasledovala inscenácia hry Alexandra Dumasa *Kean* o legendárnom anglickom hercovi Edmundovi Keanovi z prelomu 18. a 19. storočia. K najzaujímavejším častiam Dumasovej predlohy patria konfrontácie herca s princom

³⁹⁷ (pp). Aktuálne ke dni tisku. In: Mladá fronta, 26.9.1975.

Waleským. Keana stvárnil Juraj Kukura, princa Waleského Ladislav Chudík. Do tretice sa učiteľ a žiak stretli vo vrcholnom scenáristicko-hereckom dueli otca a syna v *Demeterovcoch*. Ladislav Chudík v polovici sedemdesiatych rokov minulého storočia prekvapivo stvárnil preňho nezvyčajnú postavu typického slovenského roľníka. Viac než o vonkajšie sociálno-pracovné zaradenie išlo v nej o vnútorný charakterový prerod patriarchálne založeného roľníka, brániaceho nedotknuteľnosť rodu i majetku, ktorého synova zrada privedie do radov protifašistických bojovníkov. Hru z obdobia Slovenského národného povstania s pôvodným názvom *Dom pre najmladšieho syna*, napísal autor Ján Kákoš³⁹⁸ pre Novú scénu. Jej divadelná inscenácia, ako aj televízna adaptácia, sa realizovali v čase, keď bol Kákoš riaditeľom Slovenského národného divadla. Pripravu, nakrúcanie i samotné vysielanie adekvátne tomuto faktu podporovala mohutná medializácia. Hoci text hry, napísaný na objednávku doby, logicky utrpel tendenčným pohľadom na spracovanie tematiky, Chudík si svoj herecký zástoj „v strhujúcej postavě hrdého, zemitého a prísneho otce Demetera“³⁹⁹ dôstojne obhájil. Priestor na analýzu vymedzila postave recenzentka Katarína Hrabovská: „Zveriť túto rolu Ladislavovi Chudíkovi bolo veľmi riskantné – herec je v povedomí ako typ intelektuála. (...) O Chudíkovi hovoria skúsení režiséri, že je z hercov „s tajomstvom“ a zrejme práve toto herecké tajomstvo má zásluhu na tom, že realistický herecký prejav sledovaný na obrazovke z najbližšieho blíza, neznamená iba autentického starého Demetera, ale že sa nestratila ani jeho mýtickosť.“⁴⁰⁰ Presvedčivé vyjadrenie základného dramatického konfliktu *Demeterovcov* v mnohom umocnilo aj obsadenie Chudíkovho protihráča, najstaršieho syna Mateja, výrazným Jurajom Kukurom, s ktorým sa ako s poručíkom slovenskej armády a neskôr veliteľom partizánskej skupiny neraz dostal do sporu. Ich názorové strety, takpovediac zoči-voči, patrili k najsilnejším scénam televízneho filmu. Prostredného syna hral Emil Horváth ml., najmladšieho Jozef Adamovič a jeho nevestu Magda Vášáryová. „Nikdy som sa necítil na postavy sedliakov, ale prehovorili ma. Najmä priateľ Ján Kákoš, v ktorého hrách som účinkoval aj pre rozhlas, s ktorým som športoval a ktorý mi bol sedemnásť rokov

³⁹⁸ Ján Kákoš (1927 – 1996) začína v profesiách ako asistent réžie, dramaturg. Postupne sa presadil ako dramatik predovšetkým hrami pre deti a mládež (*Za šťastím do sveta*, *Chlapec z Gori* – o Stalinovej mladosti, *Rozprávky o hrdinstve* a *Buď pripravený* – o pionieroch). Ako divadelný riaditeľ pôsobil najskôr na Novej scéne, potom v Slovenskom národnom divadle, kde zotrval až do roku 1989. Dlhé roky zastával funkciu Predsedu Zväzu československých dramatických umelcov. Mnohé zo svojich hier písal pre Divadlo Andreja Bagara vo svojom rodisku v Nitre (*Na každej ceste križovatka*, *Mohérový pléd*, *Pred briežením*, *Na každej koľaji nádej*). Veľkú časť jeho tvorby predstavujú rozhlasové hry a televízne úpravy vlastných divadelných hier.

³⁹⁹ (vmk). Televízie. In: Tvorba, 2.6.1976.

⁴⁰⁰ Hrabovská, Katarína. Pratyty, ľudia a fantóm. In: Nové slovo, 27.5.1976.

riaditeľom v Národnom divadle,“ dodáva Ladislav Chudík. „Ano, proti své vůli jsem se dostal k postavám, které mi pak pomohly narušit ustálené zařazení k jistému hereckému typu. Rozhodující je totiž možnost tvorby, kterou role poskytne, a ne to, do jaké „škatulky“ patří,“⁴⁰¹ nakoniec Chudík postavu Demetera zhodnotil ako hereckú výzvu.

Ponuka vytvoriť hlavnú postavu v televíznej inscenácii *Doktor Jorge* v réžii Dušana Hanáka prišla nečakane, a hlavne „nevhodne“ – kvôli ťažkej osobnej situácii Ladislava Chudíka, v ktorej sa vtedy už dlhodobo nachádzal. Vyčerpaný po premiérach *Čajky* a *Johna Gabriela Borkmana*, vysilený z vlečúcej sa manželskej krízy. Najviac o tom prirodzene vedía jeho početné zápisníky z rokov 1976 a 1977: „*A teraz masku! Vitaj život! Dr. Jorge ma čaká v ateliéri, musím sa držať. (...) Mladý, úspešný filmový režisér robí svoju prvú inscenáciu s [kameramanom] Dodom Šimončičom. Náhoda mi ponúkla túto postavu, len na „intervenciu“ som sa podujal ju robiť. Machata odmietol, zo zdravotných príčin. Padla mi do lona. Som starý pre dr. Jorgeho a príliš mnoho vecí okolo ma ruší. Ale dojíma ma neúnavná zaujatosť, s akou režisér Hanák chce vtlačiť čosi posvätné v prístupe k postavám. (...) Je to krásne, ako sa tešia dobrým záberom, ako posvätné ukladajú nakrútené obrazy. Tešia sa i pochybujú. Hľadajú i trápia sa. Sú preniknutí dielom. (...) Aj my sa snažíme, obe ženy, Dača Turzonovová i Milka Vášáryová, všetci chceme naplniť jeho zaujatú, vášnivú predstavu o diele, ktoré roky v televízii sušili.*“⁴⁰² Predlohou k Hanákovmu scenáru bol román z nemocničného prostredia od vrcholného neorealistickeho portugalského spisovateľa Fernanda Namoru, ktorý bol sám lekárom. Ako literárny tvorca, ktorého majstrovstvo spočívalo v autentickom diagnostikovaní ľudských duší, bol označovaný za „maliara biedy“. *Doktor Jorge* vedie oddelenie ťažkých chorôb v jednej z lisabonských nemocníc. Leží tu aj nevyliciteľne chorá pacientka, ktorá sa ešte naposledy pokúša nájsť svoj pevný bod. Osud Clarissy (Božidara Turzonovová) sa hlboko dotkne doktora Jorgeho, dovtedy citovo rezervovaného, neprístupného muža. Medzi lekárom a pacientkou sa postupne vyvinie zvláštny ľúbostný vzťah a aj napriek tomu, že sa končí smrťou mladej ženy, obom prinesie až transcendentné poznanie. Chudík presvedčil, že pod maskou lekárskej „otrlosti“ a cynizmu ukrýval nielen mužskú plachosť, ale aj veľký súcit s ľudským utrpením. Do zápisníka si tiež zaznamenal režijnú explikáciu: „*Na prvej skúške sme si povedali, že budeme hrať príbeh o živote a smrti. Príbeh o hľadaní samého seba i o hľadaní tých druhých – príbeh o poznávaní*

⁴⁰¹ Košťálová, Marcela. Primář. In: Květy, 4.1.1979.

⁴⁰² Z osobného archívu Ladislava Chudíka.

zmyslu života cez akt lásky. (...) Čo vlastne rozumieme pod slovom – láska... V širšom zmysle tohto slova: jednotiaci, tvorivý, pozitívny princíp – vyšší životný princíp, po ktorom každý človek – aj naša dramatická postava – mimovoľne túži, pretože ho vnútorne oslobodzuje, obohacuje, rozvíja.⁴⁰³ Režisérovo zámerné i Chudíkovo herecké snaženie presne pochopila a náležite ocenila česká kritika, keď zdôraznila, že spočiatku do seba uzatvorený a chvíľami až dojemne bezradný Jorge sa napokon dal strhnúť čistým citom, „ktorý mu nakoniec pomohol pochopiť zmysel vlastného bytí.“⁴⁰⁴ Táto, žiaľ, jediná spolupráca herca Chudíka s režisérom Dušanom Hanákom, ktorý inscenáciou v televízii debutoval, vznikla náhodou – ako záskok. Počiatočnú Chudíkovu váhavosť zvrátila Emília Vášáryová. Presvedčila ho, že Dušan Hanák je jedným z najlepších domácich filmových režisérov a je len na škodu herca nevyužiť možnosť s ním spolupracovať. „Som záskokový herec. Toto bol jeden z prvých záskokov, ktorý mi privodil zaujímavú a svojím spôsobom nezabudnuteľnú prácu. Ešteže som tými záskokmi nikdy nebol „zaskočený“! ...pri spomienke na túto inscenáciu si s odstupom času uvedomujem, aký je to pre herca dar zúčastniť sa práve v tíme ľudí, ktorým záleží na výsledku. Musím sa priznať, že ma stále nové a nové návrhy a perfekcionizmus režiséra Dušana Hanáka aj unavovali, ale veľmi som chcel, aby bol s mojou prácou spokojný. Pretože na druhej strane mi jeho náročnosť a vytrvalosť, s akou dosahoval svoj cieľ, imponovali.“ Záskok doktora Jorgeho zhodnotil sám pre seba aj po odvysielaní výnimočného televízneho titulu: „Videl som dvakrát televíznu inscenáciu Dušana Hanáka Dr. Jorge. Som rád, že som sa kedysi dal nahovoriť Milkou Vášáryovou, aby som prevzal rolu po Machatovi. Bol chorý? Odmietol? Ani neviem. Pamätám sa, že Milke sa krížili oči, s takou naliehavosťou ma presviedčala, aby som Jorgeho hral. Našťastie, dal som sa nahovoriť. Výsledok môžem zaradiť medzi pozitíva.“⁴⁰⁵

Do sviatočnej ponuky vianočných dní na prelome roku 1981 slovenská televízia zaradila premiéru inscenácie pôvodnej televíznej hry vtedy mladej autorky Zuzany Križkovej *Nedokončená partia*, ktorá bola vo viacerých ohľadoch prelomová. Na jednej strane vďaka nestereotypnému myšlienkovému posolstvu a nekonvenčnej réžii Stanislava Párnického, ktorý sa v záujme sugestívnejšieho vyznenia vypätých psychologických pochodov hlavného hrdinu vynachádzavo pohral s obrazovým stvárnením. Na druhej strane vďaka precízne

⁴⁰³ Z osobného archívu Ladislava Chudíka.

⁴⁰⁴ Švagrová, M. Hanákův Doktor Jorge. In Svobodné slovo, 24.3.1978.

⁴⁰⁵ Z osobného archívu Ladislava Chudíka.

logicky vystavanému a psychologicky prepracovanému hereckému výkonu Ladislava Chudíka v hlavnej postave doktora Kovalského. Kdesi v nekonkrétnom čase a priestore sa v prázdnom byte s očividne mechanickou zotrvačnosťou pohybuje bizarne pôsobiaci, mierne prihrbený starší muž, zrejme rezignovaný a akoby už neoživiteľný, bývalý sudca Dr. Kovalský. Pred tromi rokmi pochoval syna a dodnes sa nemôže zbaviť pocitu viny za jeho smrť. Podchvíľou striedavo hrá sám so sebou šachovú partiu a vedie dialóg, opäť so sebou samým. Náhodný telefonát, vlastne iba omyl, nečakane rozohrá v jeho živote naozajstnú šachovú hru. Neznámy, krajne vystrašený ženský hlas ho naliehavo žiada o pomoc, aby priviedol jej syna. Nešťastná náhoda ho vytrhne zo sociálnej izolácie a navodí mu dávno zabudnutý šťastný pocit vlastnej užitočnosti. Náročnosť prevedenia subtílného komorného príbehu do televíznej podoby dokumentujú slová režiséra: „Musel som vyriešiť problém, ako zobraziť vnútorný svet človeka, pre ktorého sa zastavil čas, ale vyriešiť to tak, aby sa čas nezastavil aj pre televízneho diváka. Okrem toho, inscenácia vôbec nie je bohatá na dramatickosť – všetko sa odohráva v hrdinovi.“⁴⁰⁶ O to náročnejšie pre herca, ktorý fyzickou prítomnosťou v úlohe Kovalského vykryva celú časovú plochu inscenácie, pričom sa môže opierať prevažne iba o vlastnú akciu a vnútorný monológ. Chudík sa zmocnil svojej postavy tak dobre, až kritika prognosticky písala, že jeho kreácia „prejde do histórie televíznych hier ako čosi vznešené a dôstojné v celej šírke, hĺbke i dokonalosti ľudskej i morálnej napriek tomu, že postava ako taká, má veľa ľudských „omylov“ a „nedostatkov“.“⁴⁰⁷ Práve táto inscenácia vyprovokovala český týždenník Tvorba k pozitívnej úvahe *Na okraj slovenskej televíznej dramatickej tvorby*, v ktorej autorka Monika Vydrová vyzdvihla, že slovenská dramaturgia sa na rozdiel od pražskej „...snaží o zmapování oblastí, které až dosud náležely výhradně divadlu, literatuře nebo filmu. (...) Zpřítomnit a přiblížit skvosty divadelní literatury od antiky až po současnost nejširším diváckým vrstvám znamená, že televize tu do značné míry supluje funkci vzdělávací v tom nejvlastnějším slova smyslu. Předpokládá to současně prvotní schopnost televizními prostředky sdělit mnohdy i divadelně obtížně sdělitelné... Slovenská dramaturgie však nejednou volí i z oblasti čistě literární díla, která na první pohled mohou zaujmout jen určitou výlučnou část čtenářské obce. Přitom jejich televizní podoba dokazuje

⁴⁰⁶ Veselá, Táňa. Cít zasa bolesti a šťastie. In: Televízia, 16.11.1981.

⁴⁰⁷ Obuch, Andrej. Tri na výbornú. In: Roľnícke noviny, 5.1.1982.

pravý opak... Ani súčasná tvorba nezúštvá na okraji zájmu. Naopak. V popredí stojí uvádění kvalitních děl, která vznikla v posledních desetiletích...“⁴⁰⁸

Najvýraznejší článok reťaze Chudíkových vojenských rolí spredmetňoval najmä part generála Wilhelma Albrechta Rampfa vo výslužbe z inscenácie *Pes pána generála* (1981). Známy nemecký autor dokumentárnej drámy Heinar Kipphardt prepísal v roku 1962 svoju novelu *Generálov pes* na divadelnú hru. Podobu slovenskej televíznej inscenácie jej dal o bezmála dvadsať rokov neskôr režisér Ivan Teren. Príbeh tichého penzistu Rampfa, vo voľných chvíľach spisovateľa, ktorý spracúva dejiny nemeckého generálneho štábu, sa odohráva v dvoch časových rovinách. V retrospektíve sledujeme „slávne chvíle“ chladnokrvného generála, kedysi veliteľa 327. pešej divízie hitlerovskej armády, ktorý svojvoľne vydal nezmyselný rozkaz, ktorým poslal v roku 1943 na východnom fronte na smrť šesťdesiat vojakov iba preto, že jeden z nich, Pfeiffer, v sebaobrane zastrelil veliteľovho psa. Proti sebe stojí tak hodnota desiatok ľudských životov a hodnota života jedného psa. V druhej časovej línii z roku 1960 sedí na lavici obžalovaných generál vo výslužbe a snaží sa obhájiť svoj čin pod rúškom nešťastnej a nepochopenej obete doby. Jeho žalobcom je práve vojak Pfeiffer (Ivan Mistrík), jediný, ktorý prežil. Vo výsledku fascinuje prelínanie sa dvoch podôb toho istého človeka: tváre krutej beštie s tvárou dôchodcu s vpísanou eichmannovskou nevinou. Chudíkov Rampf je tak imponujúci a odpudzujúci zároveň. „Ctná tvár vraha.“⁴⁰⁹

V roku 1981 vznikol v bratislavskom štúdiu ČST nový programový cyklus *Divadlo bez opony* v réžii Petra Mikulíka. Autormi série rozhovorov Miroslava Horníčka s jeho hosťami boli okrem neho aj scenáristi Tomáš Janovic a Peter Valo. Podtitul objasňoval, že pôjde o rozhovory o humore s ukážkami z divadelných hier svetových dramatikov a umné a vtipné komentáre hosta s hostiteľom k nim. Nebolo žiadnou mimoriadnou odvahou tvorcov, naopak, skôr dôkazom ich vedomia o mnohorakosti herectva Ladislava Chudíka, keď ich voľba úvodného hosta padla práve na neho. Časopis Československá televízia prvý diel cyklu výstižne anotoval: „Právě „klasický nekomik“ Ladislav Chudík dokazuje, jak nesprávné je třídit herce na „vážné a nevážné“. Ostatně – dovedete si představit Ladislava Chudíka jako lehkomyšlného dona Juana a Miroslava Horníčka jako jeho sluhu Sganarella?“⁴¹⁰ Miroslav

⁴⁰⁸ Vydrová, Monika. Na okraj slovenské televíznej dramatickej tvorby. In Tvorba, 14.7.1982.

⁴⁰⁹ Holý, Jiří. Ctná tvár vraha. In: Rudé právo, 1.10.1981.

⁴¹⁰ tp. Divadlo bez opony. In: Československá televíza, 11.5.1981.

Horníček herecké partnerstvo v úryvku z Molièrovho *Dona Juana* pochvalne komentoval: „Hrať spoločne so zaslúžilým umelcom Ladislavom Chudíkom, vidieť, aký je výborný aj v komediálnych polohách, ako nevšedne pristupuje k ich zvládnutiu, je pre mňa skutočne vzácnou školou. Okrem iného som si tak znovu potvrdil, čo hlásam už oddávna – že umenie nemožno deliť na vysoké a nízke, že je len jedno herectvo, a ak je herec dobrý, zahrá dobre v akejkoľvek polohe.“⁴¹¹ Pilotný diel sa vydaril a medzi jeho aktérmi vzniklo vzájomne úctivé priateľstvo. Príležitostné stretnutia potom dopĺňala aj korešpondencia. O pätnásť rokov neskôr, teda už dávno po rozdelení Československa, v roku 1997, požiadal Miroslav Horníček listom Ladislava Chudíka o podporné slovo. A síce v záujme zachovania iného Horníčkovho autorského programu *Hovory H z Paláca K*, čiže Pražského štúdia ČST na Kavčích horách, v rámci ktorého bol jedným z hostí aj Ladislav Chudík. „A tak prosím,“ píše Horníček, „napiš stránku alebo dve o tom setkaní a natáčení a treba o tom, kedy my dva jsme se potkali poprvé, či cokoli o svých pocitech před divákem divadelním i televizním. Jde o to, aby naše hovory a snad i Hovory pokračovaly a dostalo se jim i trvání, protože už staří Římané věděli, že „Litera scripta manet“. Tuto větu, že „napsané trvá či zůstává“ jsem jednou citoval na jevišti ABC a místo slova „manet“ jsem použil slovo „moped“. Jeden pán z první řady – patrně profesor – mě opravil a řekl nahlas: ‚Manet!!!‘ Uklonil jsem se a řekl mu: ‚Promiňte, ale já si ty impresionisty pletu.‘ Prosím tedy o slova, která by zůstala a zanechala stopu v tom pohybujičím se dění scény a obrazovky.“⁴¹² Ladislav Chudík priateľovi Horníčkovmu odpísal: „Priateľ môj, s rozpakmi píšem list, lebo viem, že nenájdem presné slová. Som hercom tradičného typu – ale s veľkou zvedavosťou a záujmom o dielňu rozmanitých druhov herectva. Díval som sa na Teba vždy z úctivej diaľky obdivu, či už si účinkoval s Janom Werichom alebo s Milošom Kopeckým, či si bol na javisku sám, alebo s pozvanými hosťami. Asi som Ti aj závidel. Prídeš na javisko pred divákov a mikrofón, či kameru a z ničoho nič rozohráš zázračnú partiu súznenia so stovkami ľudí. A je tam pohoda, smiech, iskrenie ducha. (...) Som vďačný osudu, že ma priviedol do generačných vrstiev, kde som bol kolegom napríklad Smolíka, Högera na jednej strane a na druhej konkrétne Teba. (...) Váš český prínos je neoddiskutovateľný pri formovaní, vytváraní špecifických podôb slovenského autorského herectva. (...) Ak práve Werich a Ty ste označili Lasicu a Satinského za svojich pokračovateľov, mám veľa dôvodov povedať ďakujem. V lone týchto inšpirácií, podnetov,

⁴¹¹ Košťálová, Marcela. Divadlo s úsmevom. In: Televízia, 18.5.1981.

⁴¹² Z osobného archívu Ladislava Chudíka.

vzorov a príkladov, sa zrodilo aj naše súčasné činoherné herecké umenie. Štúdio S, Astorka-Korzo '90, činohra SND (s účasťou generačného jadra Korza '68) sú všetko telesá ovplyvnené prvkami vašej spriaznenosti s naším divadelným dianím. Bol som v Štúdiu S, keď Ťa naši diváci pozdravovali z príležitosti Tvojich narodenín. Videl som na Tebe, ako hlboko Ťa dojal srdečný aplauz, ktorý sa nevedel dostať konca. Ďakujeme, drahý Miroslav, že si sa nezištne podelil a rozdal svoju chápujúcu ľudskosť našim divákovi a Tvojim slovenským kolegom. Stretol som sa s Tebou pred kamerou – v slovenskej televízii a nedávno v Paláci K. Chcem povedať, že mi bolo s Tebou dobre, lebo som Ti čítal v očiach, akú chováš voči mne a voči nám priazeň. Ďakujeme, ideš aj našimi životmi.“⁴¹³

V prvej polovici osemdesiatych rokov sa pôvodne divadelný dramatik Štefan Králik ocitol v úlohe scenáristu k voľnému kvadriptychu štyroch televíznych filmov. Cyklus ako celok akiste chcel byť ambicióznym dramaturgickým projektom, ibaže tvorba Štefana Králika, o ktorom v jeho začiatkoch v štyridsiatych rokoch vznikli asi najrozsiahlejšie a najpochvalnejšie štúdie, už nedosahovala „takú úroveň kompozičnej schopnosti a myšlienkovvej závažnosti ako predtým“.⁴¹⁴ V jeho tvorbe totiž môžeme nájsť pomerne zreteľnú deliacu čiaru. „Nesocialistické“ hry (*Trasovisko*, *Posledná prekážka*, *Hra bez lásky*, *Hra o slobode*) napísané do roku 1948 zvykla vynechávať marxistická kritika, naopak, socialistické hry (*Buky podpolianske*) obchádzala nemarxistická kritika. Králik v päťdesiatych rokoch podľahol východiskám a metóde socialistického realizmu, potom sa nadhlo odmlčal a v sedemdesiatych rokoch, kedy patrila medzi päťicu hlavných normalizačných dramatikov, napísal niekoľko doslova nevýrazných hier (*Margaret zo zámku*, *Krásna neznáma*). Ak sa aj pokúsil o všeplatné témy, ich spracovaniu chýbalo existenciálne znepokojenie, tak organicky prítomné v jeho najlepších hrách *Posledná prekážka* a *Hra bez lásky*. Podobne vyznel aj voľný autobiografický televízny Kvadriptych (snáď s výnimkou prvého filmu *Kraj sveta Istanbul*). Dialógy „šušťali papierom“ a aj jednotlivé filmy mali kolísavú úroveň. Napokon sa pod ne podpísali viacerí režiséri s rozdielnymi rukopismi (J. Palka, P. Haspra, I. Ciel). Králikove scenáre na seba nadväzovali v jednote žánru, kompozičným princípom, povahou konfliktu a v neposlednom rade hlavným hrdinom a rozprávačom v jednej osobe, ktorého stvárňoval Ladislav Chudík. Generačná skúsenosť sveta minulosti sa tu pretína s generačnou

⁴¹³ Z osobného archívu Ladislava Chudíka.

⁴¹⁴ Mistrík, Miloš. *Sto slovenských hier*. Bratislava : Lita, 1992. s. 51.

skúsenosťou sveta prítomnosti, pričom autorovi išlo o nadčasové hodnoty (láska, priateľstvo, domov, tolerancia v medziľudských vzťahoch atď.). Základným nedostatkom je, že sa mu nepodarilo vyhnúť pátosu, ktorý je pri takýchto témach vždy nebezpečne nablízku, najmä ak ide o oživovanie spomienok autora. Nie všetky filmy sú postihnuté zbytočným pátosom a sentimentom rovnakou mierou. Napríklad v najvydarejšom filme *Kraj sveta Istanbul* je vhodným eliminujúcim prvkom herecká dvojica (a v súkromí aj dvojica blízkych priateľov) Ladislav Chudík a František Dibarbora. Tomimu (L. Chudík), starnúcemu lekárovi na dôchodku, počas pravidelnej prechádzky na dunajskom nábreží v Bratislave vkročí do cesty ošumelý muž rovnakého veku. Podnapitý Romi (F. Dibarbora) od neho mámi peniaze. Vo chvíli, keď Tomi privolá na žobráka políciu, náhle zistí, že je to jeho najlepší kamarát z detstva, s ktorým sa nevideli päťdesiat rokov. Pôvabné tragikomické situácie vznikajúce medzi dvoma starcami sa striedajú s reminiscenciami spoločného detstva. Obe obdobia života spája nedosiahnuteľný Istanbul – v detstve sen, v starobe kraj sveta. Ostatné tituly celku (*Výlet do mladosti*, *Rodinná anamnéza*, *Ulička stratených nádejí*) sú homogénnym príbehom spisovateľa Tomáša (Ladislav Chudík), ktorý konfrontuje vlastný život s mladou generáciou. Štefan Králik sa premiéry štvrtého televízneho filmu už nedožil. Ak by sa jej dožil, žiaľ, nedočkal by sa za svoj kvadriptych žiadneho zvláštneho uznania, ani na slovenskej, tobôž na českej strane; ani od divákov, tobôž od naozaj odbornej kritiky. Konštantnou hodnotou zostali iba herecké výkony (v úvodnom filme *Kraj sveta Istanbul* oboch autentických hereckých predstaviteľov L. Chudíka a F. Dibarboru), v ostatných filmoch na širšej dramatickej ploche, než akú projekt poskytoval Chudíkovmu Tomášovi, dominoval bezprostredný Maroš Kramár, ktorý stvárnil postavu Tomáša v mladosti.

Na jar roku 1983 sa vysielala televízna inscenácia *Spolužiak*. Výnimočnému titulu poslúžila ako predloha rovnomenná divadelná hra západonemeckého spisovateľa Johannesesa Maria Simmela, v ktorej sa nachádzajú typické motívy z celkovej tvorby autora. V prvom rade hľadanie príčin, ktoré umožnili fašizmu rozšíriť sa po celej Európe, zapustiť v nej korene tak, aby jeho nezdravé plody živili tento kontinent ešte aj v povojnovom období. Dej, ktorý sa začne odvíjať v poslednom roku vojny, sa odohráva v rodnom meste spisovateľa, čiže v hlavnom meste Rakúska, vo Viedni, ktorá sa otvorene postavila na stranu tretej ríše. Žijú v nej tí, ktorí spojili osobné nádeje s víziou Nemecka a ak aj po piatich rokoch vojnového utrpenia začínajú pochybovať, svoj nesúhlas radšej ukrývajú. Ale v meste žijú aj tí, ktorí sa nepostavili ani za, ani proti, lebo sa do politiky jednoducho nemiešajú a alibisticky „slušne“

pracujú a oddane slúžia svojej vlasti. A práve medzi nich patrí aj poštový doručovateľ Ludwig Fuchs (Ladislav Chudík), pre ktorého je každý deň rovnaký. Ráno vyzdvihne na pošte zásielky a v priebehu dňa ich zodpovedne doručí adresátom. Jeden deň v tomto zabehnutom živote bude zrazu iný a odvtedy aj tie ďalšie, a to ešte aj niekoľko rokov po skončení vojny!

Posledný januárový deň roku 1944 privedie jeho dcéra domov spolužiaka, ktorého rodičov zatklo gestapo. Vtedy si tento „malý pracovitý človek“ dobromyseľne spomenie na vlastného spolužiaka, s ktorým roky sedával v lavici. Hermann Göring mu isto pomôže, veď je dnes ríšskym maršalom. Napíše mu list a očakáva pozitívny zvrät v situácii, do ktorej sa len tak mimochodom dostal. Nemohol predsa chlapcovi nepomôcť, veď on s tým, čo sa stalo jeho rodičom, nič nemá, a navyše zostal sám. Nevinný a čestne mienený list rozkrúti kolotoč udalostí, ktoré mu na niekoľko rokov skomplikujú život. Okrem iného sa stane obeťou vykonštruovaného lekárskeho posudku, ktorý vznikne práve z podnetu bývalého spolužiaka Göringa, čiže ako odvetu za list a fakt, že Fuchs de facto prichýlil nepriateľa. V danom okamihu Chudíkov Fuchs pochopí dôsledky svojho naivného kroku a nastáva prerod v jeho postave: vystúpi z radu a prejaví vlastný postoj. Doterajšiu váhavosť vystrieda razantnosť. Ak sa dovtedy nechal manipulovať, táto životná skúsenosť, v dôsledku ktorej sa dokonca ocitne aj na psychiatrii, mu natoľko zmení myslenie, že nakoniec dokáže reálne zhodnotiť situáciu a postaviť sa čelom ku skutočnej pravde. Teda tej, ktorú za pravdu vďaka mätúcej a účinnej propagande akosi automaticky považoval. Skúsený televízny tvorca Peter Mikulík do hlavnej postavy s nepatrnými smutno-smiešnymi tónmi obsadil Chudíka s veľkou dôverou, veď napokon inscenácii predchádzala ich vzájomná vynikajúca spolupráca na tragikomickom Pirandellovom Henrichovi IV., komickom Shawovom Cokaneovi z *Domov pána Sartoria* i tragickom Borkmanovi v domovskom divadle. Preklad pôvodnej predlohy a scenár k ambicióznej inscenácii urobil Martin Porubjak. „Keď som pre televíziu pripravoval scenár k inscenácii *Spolužiak*, od začiatku som myslel na neho. Bola to postava, ktorá mu „sadla“ práve z morálno-lidského hľadiska,“ hovorí Martin Porubjak. „Na Lacovi Chudíkovi je vzácna jeho mravná integrita s postavou, za ktorú ako človek dokáže zodpovedať. Napokon, takmer vždy vedel zaujať voči postave osobný postoj, ktorým ju komentoval a za ktorým si aj stál. V takejto, v určitom zmysle možno až „naivnej“ čistote a úprimnosti, spočívala jeho herecká presvedčivosť. Určite preňho ako pre človeka nebolo ľahké zmocňovať sa negatívnych postáv, akých sa najmä na javisku nahral dosť. Ale vždy si k nim vedel vytvoriť vzťah, pochopiť ich z vlastného uhla pohľadu. Pristupoval k nim ako dobrý psychológ, preto ich

vopred psychologicky ani tematicky nezjednodušoval. Snažil sa ich objektivizovať, každá z jeho postáv vznikala v hľadaní jeho osobného postoja k nej.⁴¹⁵ Inscenácia sa v bratislavskom televíznom štúdiu nakrúcala už v roku 1978, ale na televízne obrazovky sa dostala až o päť rokov neskôr. Neprešla kontrolnou projekciou ideologických strážcov. Morálna vzbura spočiatku poslušného Fuchsa proti nacistickým praktikám vypovedala totiž v druhom pláne aj o bezmocnosti človeka voči vládnucej diktatúre. A implicitne o vzbure jedinca proti totalitným praktikám vo všeobecnosti. Pozoruhodnú inscenáciu umocňovalo zvlášť vyberané herecké obsadenie. „Stěží si lze představit, jak by hra vypadala bez Ladislava Chudíka v hlavní roli. Byl to on, kdo vtiskoval výpovědi i kolegům interpretační kód. Jeho výkon obsáhl jak potřebnou počáteční žánrovou drobnokresbu, tak stylizovanou zkratku závěrečných scén. Z paměti nám však hned tak nevypadne ani mladý psychiatr M. Kňážka, profesor I. Mistríka nebo důstojník M. Huby...“⁴¹⁶

Ladislav Chudík si vo svojej kritickej súdnosti v mene hereckej profesionality a umeleckej kvality dokázal riadne „podať“ aj seba samého. Ani vlastné omyly sa nikdy nesnažil retušovať, naopak, zväčša sa za ne nemilosrdne bičoval. Ako inak, než prostredníctvom osobného spovedníka – zápisníka. V spodnom pláne sa vo svojich úvahách z konca osemdesiatych rokov minulého storočia dokonca pomaly začínal zaoberať aj myšlienkou „umenia odísť“. Hoci vôbec netušiac, že tri zo zásadných televíznych úloh – Prokofiev, Jakobowski a Profesor Zahradka – naňho ešte iba čakali, a to dokonca až po páde železnej opony... Lenže, vyslovene akútnym podnetom k podobným vnútorným úvahám bola preňho účasť na televíznej inscenácii *Diplomati októbra* v roku 1987. Anotácia znela: Televízna inscenácia o prvých dňoch po víťazstve Veľkej októbrovej socialistickej revolúcie, ktorá sa zameriava na zobrazovanie diplomatickej aktivity nového Sovietskeho zväzu. Ladislav Chudík stvárnil ústredného hrdinu, v ostatných postavách sa objavili Dušan Jamrich, Ivan Krivosudský, Ida Rapaičová, Marián Slovák, Zuzana Tlučková i budúci, už ponovembrový slovenský diplomat, pôvodne herec, Peter Mišík. Chudík úľavu z nesprávneho rozhodnutia znova hľadal prostredníctvom zápisníka: „Včera som dokončil prácu na dvojdielnej inscenácii *Savvu Danguleva: Diplomati októbra*. Scenár: Jozef Kočí. Réžia: Ivan Teren. (...) Prečo tak podrobne? (...) Nikdy som sa nemal dať nahovoriť na postavu Ilju Repnina. Nikdy som nemal podľahnúť naliehaniu Ivana Terena, starého kamaráta. Bol vážny dôvod proti. Bol. (...) Musím

⁴¹⁵ Ľubica Krénová. Ladislav Chudík. Bratislava : Divadelný ústav; Slovart, 2009, s. 239.

⁴¹⁶ pb. V televízi. In: Tvorba, 1.6.1983.

sebakriticky priznať, všetko bolo omylom, hlúposťou, neospravedlniteľnou chybou, lebo to nie je príležitosť, to je vedomé ponúknutie sa do služieb vyslovene slabého materiálu. (...) Dodnes som nepochopil niektoré motivácie?! Nie ešte ideu, poslanie, či vôbec čosi vznešené. Prežehnať sa musím, aby som mohol prekliat chvíľu slabosti, keď som sa Ivanovi Terenovi sľúbil. Vážne sme takí hlúpi v určitom veku, že radšej berieme polotovary a polotovary, než by sme dokazovali, že sme tu, že žijeme, dýchame, že sme užitoční? Získal som dopredu vykalkulovanú prehru. Niet zázrakov! Ach, bože, veď to hovorí Ilja: „Ak ide o záujem veci, niet väčších ateistov ako sú diplomati – tí na zázraky neveria.“ (...) Aké jednoduché, a teda „nediplomatické“ od Chudíka, že sa dal nahovoriť. (...) Hrôza! V čase „glasnosti“ a „perestrojky“, revolúcie v umení, Slováci uvádzajú „Krotkú z krotkých“, hru Savvu Danguleva. Len v ustráchaných hlavách, konformných, oportunistických a poondiatych sa mohol zrodiť takýto projekt k 70. výročiu VOSR. (...) Som so sebou nespokojný, neviem sa s tým vysporiadať. Stávam sa zlým. Nielen na seba, aj na druhých. V podstate „balím“ a to ma štvie najviac. Chýba múdrosť a súdnosť na znášanie taktického ústupu.“⁴¹⁷ A o rok neskôr Ladislav Chudík prevzal ocenenie Zlatý krokodíl za rok 1987. Paradoxný aforizmus života!? So zmiešanými pocitmi radosti i trpkosti sa opätovne „vyžaloval“ do zápisníka: „Bol som v Brne. Prevzal som „krokodíla“... práve za Ilju Repnina v Terenovej réžii. Aká irónia?! Nenávidel som tú prácu, na druhý diel som sa ani nedíval. Vymysleli dôvod, aby mi ho dali. Mal som ho dostať dávnejšie, ale [Miloš] Marko⁴¹⁸ sa vraj kedysi vyslovil, že „kým on bude riaditeľom, Chudík Krokodíla nedostane“. (...) Mal som pocit, že čosi vyrovnáva, kompenzuje riaditeľ [Jan] Zelenka⁴¹⁹. Prirodzene, mal som radosť, som vďačný tým, ktorí ho prebojovali voči nežičlivcom. (...) Tu zohrali svoje Česi, najmä Zelenka. Nuž, tak žartom potvrdzujem mienku, že nebyť Čechov, nebol by som „národný“ a nemal by som ani Krokodíla. /Mal by som zámerne písať s tvrdým „y“, lebo to je český Krokodýl. Priznajme si, že ho dostávam za úspech Nemocnice.../“⁴²⁰

Keď s L. Chudíkom duchom spriazneného herca Martina Hubu po páde železnej opony prvýkrát oslovili ako režisér na televízny debut, dostal na výber niekoľko literárnych predlôh. Ak sa napokon rozhodol pre divadelnú hru rakúsko-českého spisovateľa píšuceho po nemecky Franza Werfela *Jacobowski a plukovník* (1991), ktorej televíznu scenáristickú

⁴¹⁷ Z osobného archívu Ladislava Chudíka.

⁴¹⁸ Miloš Marko bol v rokoch 1973 – 1984 riaditeľom Slovenskej televízie v rámci ČST.

⁴¹⁹ Jan Zelenka v rokoch 1969 – 1989 ústredným riaditeľom Československej televízie.

⁴²⁰ Z osobného archívu Ladislava Chudíka.

podobu vytvoril spolu s Mariánom Puobišom, rozhodol sa aj preto, že pre stvárnenie postavy Jacobowského mal ideálneho predstaviteľa. Werfelova „komédia jednej tragédie“, situovaná do Paríža roku 1940 v čase nemeckej okupácie Francúzska, je dramatickou polemikou a konfrontáciou dvoch rozdielnych ľudských mentalít a prístupov k boju proti neľudskosti a násiliu. Jeden prístup reprezentuje dramatický hrdina Jacobowski, ten celkom opačný jeho protivník plukovník Scierbiński, ktorého hral Milan Bahúl. Témou, ktorá najviac priťahovala režiséra Hubu, bola neporaziteľnosť bezbrannosti zosobnená práve v postave Jacobowského. Myšlienková ambicióznosť a realizačná náročnosť inscenácie bola daná aj tým, že režisér Huba rezignoval na typickú štúdiovú inscenáciu a žánrovo vytvoril akéhosi predskokana budúcich videofilmov. Výsledný artefakt teda vznikol technológiou televízneho filmu a navyše kompletne v reálnych exteriéroch. Ladislav Chudík vo veku 66 rokov podstúpil nakrúcanie v studených novembrových dňoch, s vypätím všetkých síl, avšak v úprimnom presvedčení o zmysluplnosti svojho konania. Jediný, komu sa mohol pri svojej profesionalite a sebadisciplíne „pošťažovať“, bol opäť iba zápisník: *„Netušil som, čo ma čaká. Ale nechcel som premárniť hereckú príležitosť. Považoval som postavu Jacobowského za šancu najmä preto, že sa nakrúcalo v reáloch jednou kamerou. Nijaká ateliérová inscenácia, lepené či drevené kulisy, nijaké dvere s klincami namiesto kľúčiek, nijaké predstieranie autentického prostredia. (...) ...a bola to prvá réžia Martina Hubu v televízii.“*⁴²¹ „Televízny film *Jacobowski a plukovník* sme nakrúcali vo veľmi ťažkých podmienkach. Neustále nás obklopovala zima, voda, prach a k tomu nás ešte tlačil čas. Ak sa však na to niekto najmenej sťažoval, tak to bol šesťdesiatšesťročný Laco. Bral to ako nevyhnutné dobrodružstvo patriace k veci a keďže tej veci veril, dokázal si to dobrodružstvo aj spríjemniť,“⁴²² dodáva režisér Huba. Ladislav Chudík v nadčasovom príbehu o láske a priateľstve, ale aj o zachovaní si vlastnej dôstojnosti, vytvoril rolu zmierlivého intelektuála so zamatovou jemnosťou, akoby mu bola šitá priamo na celkovú ľudskú osobnosť, vek, ale aj humanistický zástoj blízky tomu z nedávnej zamatovej revolúcie v Československu. Navyše „nenapraviteľný optimista“ Jacobowski, do ktorého autor vložil autobiografické zážitky, sa stal vďaka Chudíkovmu nadhľadu nositeľom adekvátne jemného humoru. Pretože zdanlivo tragické konflikty oboch hrdinov v pravý okamih pacifikoval nielen životnou múdrosťou, ale aj láskavou sebaíroniou. V ďalšej televíznej inscenácii *Majstrovský kurz* (1993), ktorá sa vysielala krátko po rozdelení

⁴²¹ Z osobného archívu Ladislava Chudíka.

⁴²² Krénová, Ľubica. Ladislav Chudík. Bratislava : Divadelný ústav; Slovart, 2009, s. 377.

Československa, vsadil režisér Martin Huba na Chudíkovu schopnosť abstrahovať v postave úctyhodného skladateľa Prokofieva prítomnosť dôstojnosti, avšak v situácii psychickej degradácie Stalinom a jeho ideológom Ždanovom počas fiktívneho nočného rozhovoru. „Ako režisér som pri väčšine mojich televíznych snažení mal to šťastie, že Laco Chudík moje ponuky prijal. Rád si spomínam na spoluprácu pri inscenácii *Majstrovského kurzu*, pretože si myslím, že niektoré sekvencie sa naozaj vydarili a boli veľmi silné a pôsobivé. Samozrejme, Laco bol ich organickou súčasťou. Musím povedať, že plné nasadenie a schopnosť oddať sa veci, čo je pre pána Chudíka vlastné, priniesli do spolupráce všetci účinkujúci. Zaujímavé bolo, keď ma po odvysielaní stretol jeden filmový režisér a povedal mi, že sa to má robiť presne tak, ako som to urobil ja, že som tomu nechal voľný priebeh, a nie vopred všetko naskúšal. Pravda bola taká, že nakrúcaniu predchádzal mesiac tvrdého skúšania päť až šesť hodín denne, čo naozaj pri televíznych inscenáciách a filmoch nebýva zvykom. S pánom Chudíkom je radosť pracovať preto, že on absolútne akceptuje potrebu skúšania, pretože chápe, že miera vnútornej suverenity, ktorú vo výsledku vidno, sa dostaví až po dlhom a namáhavom tréningu. Je schopný na sebe toľko pracovať, až sa text stane jeho textom, až sa tá ktorá postava preľne s jeho konkrétnou osobnou skúsenosťou. Už z jeho osobného určenia a charakteru vyplýva, že je ochotný vložiť do práce nielen to penzum námahy, aké je potrebné, ale aj čosi navyše. Pán Chudík totiž ctí a rešpektuje princíp, že najviac námahy treba vynaložiť na to, aby to vyzeralo ako bez námahy.“⁴²³ Obe inscenácie označovala česká tlač za „renesanciu bratislavských televíznych pondelkov“, ktorá bola už iba chvíľková; a *Majstrovský kurz* obalila do pochvalnej metafory „mistrovského uměleckého kurzu ze Slovenska“.⁴²⁴

V reflexii televíznej tvorby Ladislava Chudíka sme uviedli iba vo veľmi prísnej selekcii jej nepatrný zlomok, ktorý spadá do zvoleného česko-slovenského kontextu. Chudík však účinkoval dohromady zhruba v tisícke televíznych programov, z toho približne štyristo z nich predstavujú hrané inscenácie a filmy vysielané v rámci „televíznych pondelkov z Bratislavy“.

⁴²³ Krénová, Ľubica. Ladislav Chudík. Bratislava : Divadelný ústav; Slovart, 2009, s. 377-378.

⁴²⁴ Krénová, Ľubica. Martin Huba – život v paradoxoch a harmonii. In: Xantypa, Duben 2000, s. 74-79.

4.3. Ladislav Chudík ako Ludvík Svoboda

Po návrate z niekoľkomesačnej emigrácie vo Viedni roku 1968 sa Ladislavovi Chudíkovi otvorila cesta späť do slovenského filmu až po štyroch rokoch. Slovenskú opatrnosť pri jeho opätovnom obsadzovaní po takomto prečine český film až tak dôsledne nekopíroval. Do roka po návrate z emigrácie sa objavil vo filme *Luk královny Dorotky*. Scenár poviedkového filmu *Luk královny Dorotky* (1970) čerpá z tvorby Vladislava Vančuru a jeho jednotiacim tematickým menovateľom je láska. Chudík hral až v dvoch poviedkach: v prvej stvárnil dôstojníka a v druhej postavu profesora po boku v tých rokoch najobsadzovanejšej a najpôvabnejšej českej herečky Jany Brejchovej. S narastajúcou odvahou režisérov pomaličky pribúdali aj iné možnosti, stále však akoby z českej strany. Český režisér hostujúci v slovenskej televízii Jaroslav Balík ho obsadil do sedemdielneho seriálu *Príbehy z lepšej spoločnosti*. V jednotlivých epizódach – zasadených do prepychového anglického sídla a popretkávaných klasickým anglickým humorom, nečakanými zvratmi a hororovými prvkami –, vytvorili spolu s Františkom Dibarborom typovo i herecky komplementárnu dvojicu hlavných hrdinov, pána Nuttela (Chudík) a pána Sappletona (Dibarbora). Jiří Krejčík, s ktorým spolupracoval na filmovej adaptácii Karvašovej *Polnočnej omši*, mu v roku 1972 ponúkol hlavnú mužskú postavu, nezvestného zahraničného diplomata, manžela ústrednej hrdinky Kláry, v psychologicko-kriminálnom filme *Podezření* (niekedy uvádzanom aj pod názvom *Klára*), ktorý, žiaľ, opäť bez premiéry putoval do trezoru. Najväčšie „vykúpenie“ z previnenia proti režimu mu poskytla príležitosť spodobiť vtedajšieho súčasníka, dnes kľúčovú historickú postavu československých dejín, plukovníka a neskôr armádneho generála Ludvíka Svobodu. Stvárnil ho napokon dohromady až sedemkrát! Po návrate z emigrácie ani nemal inú voľbu, než prijať politickú realitu vtedajšieho Československa. V opačnom prípade by sa musel vzdať divadla, respektíve hereckej profesie. Preto, keď po všetkom prišla prvá veľká filmová rola, stvárnenie generála Ludvíka Svobodu, bral ju ako hereckú príležitosť. Súčasne to bola do istej miery aj občianska výzva. Mal pre to všetky predpoklady – herecké i ľudské. „Osobnosť Svobodu umožňovala uchopenie postavy výnimočného vojaka ako symbolu protifašistického boja Čechov a Slovákov, ako morálneho postoja v mene slovanstva,“ dodáva Ladislav Chudík. Ťažko povedať, či po prvom hereckom úspechu v postave reálnej osobnosti Ludvíka Svobodu vo filme *Sokolovo* (1974) v réžii Otakara Vávru už ďalšie obsadzovanie nemohol, alebo

nedokázal odmietnuť, aj keď zväčša išlo o filmársky priemerné a hlavne politicky tendenčné projekty.

Snímka *Sokolovo* preukázala aspoň snahu o vernú historicko-filmovú rekonštrukciu rozhodujúceho obdobia bojov na východnom fronte v rokoch 1942 – 1943. Zachytáva dramatické chvíle od zrodu československej jednotky v ZSSR pod vedením podplukovníka Ludvíka Svobodu v Buzuluku a vytvorenia Prvého československého práporu až po slávnú bitku pri Sokolove 8. marca 1943, v ktorej padol nadporučík Otakar Jaroš. Dej filmu vrcholí v heroických okamihoch, kedy sa československej jednotke podarilo zadržať nápor nemeckej armády. Dokumentárnym podkladom pre scenár k filmu sa stali pamäte neskoršieho armádneho generála Ludvíka Svobodu. Úvahy o nakrútení filmu *Sokolovo* sa objavili hneď po oslobodení. Spisovateľ Miloslav Fábera priniesol scenár, pri ktorom čerpal z rovnomenného románu autorov Jana Mareša a Bedřicha Reicina⁴²⁵. Obaja boli priami účastníci, tlačoví spravodajcovia Svobodovho československého práporu. Reicin bol niekdajším priateľom Júliusa Fučíka a neskorším šéfom československej kontrarozviedky. Ako spoľahlivý agent sovietskej tajnej služby z kasární neďaleko Černínského paláca riadil pod taktovkou Klementa Gottwalda februárový prevrat roku 1948. Mal na svedomí aj odvolanie ministra národnej obrany Ludvíka Svobodu z jeho vtedajšej funkcie, do ktorej vzápätí dosadil Gottwaldovho zaťa Alexeja Čepičku. Priamo v Reicinovej vile existovala kartotéka kádrových spisov a priamo z jeho úst vychádzali rozhodnutia o obetiach kádrovania. Ako poradca filmu bol ale znalý problematiky, dokonca objektívny, pretože konkrétne situácie opisoval pravdivo, bez prikrášľovania. Kvôli filmu bola za Barrandovom verne podľa dokumentácie postavená celá ulica Kujbyševa. Skôr, než sa začala nakrúcať veľká scéna z Buzuluku, prišiel nečakane príkaz od ministra Václava Kopeckého⁴²⁶ okamžite film zastaviť a obrovskú nákladnú stavbu zbúrať. V tom čase už celá Československá republika s hrôzou sledovala monštruózne politické procesy. Režisér Otakar Vávra sa nikdy netajil dobrými kontaktmi i konexiami, a tak okamžite ministra navštívil. Ten mu iba povedal, aby sa radšej nepýtal. Netrvalo dlho a všetko bolo jasné. Karta sa obrátila. Medzi popravenými bol v rámci procesu s Rudolfom Slánským aj

⁴²⁵ Bedřich Reicin zostal do dnešných dní záhadnou a politicky nevysvetliteľnou postavou. V rokoch 1939 – 1952 bol šedou eminenciou Československej armády a aj neskôr ako oddaný a tvrdý komunista zohrával nemalú rolu v tom, že rozhodoval o živote a smrti druhých. Sám sa však stal obeťou vykonštruovaného procesu s Rudolfom Slánským.

⁴²⁶ Václav Kopecký bol popredným ideológom a propagandistom KSČ silne demagogického založenia, jeden z hlavných tvorcov komunistickej kultúrnej politiky v 40. a 50. rokoch 20. storočia. V rokoch 1945 – 1953 zastával funkciu ministra informácií, 1953 – 1954 ministra kultúry a od roku 1955 bol podpredsedom vlády, pričom sa aktívne podieľal na komunistických nezákonnostiach a vykonštruovaných súdnych procesoch.

Bedřich Reicin, ktorý kolotoč procesov rozkrúcal medzi prvými. Film, do ktorého režisér zamýšľal obsadiť postavu podplukovníka Svobodu Františkom Smolíkom, nakoniec nevznikol. Mnohé vtedajšie okolnosti odhalila v roku 1997 až Vávrova autobiografická kniha *Podivný život režiséra*. Na projekt zanevrel na celé štvrtstoročie a vrátil sa k nemu až v roku 1973.⁴²⁷

Samotnému armádnemu generálovi Ludvíkovi Svobodovi, v čase druhého nakrúcania filmu už prezidentovi Československej socialistickej republiky, záležalo na tom, aby o všetkom, čo sám prežil, vzniklo filmové svedectvo. Nie kvôli sebe, ale na pamiatku vojakov, ktorí sa domov už nevrátili. Preto sa o nakrúcanie úprimne zaujímal, pravidelne dostával o priebehu informácie od pplk. PhDr. Karla Richtera z Vojenského historického ústavu v Prahe, ktorý mnohé podrobnosti konzultoval aj s tvorcami pri nakrúcaní. Ludvík Svoboda a Ladislav Chudík sa osobne poznali dávnejšie. Prezident navštívil jeho predstavenie *Biela nemoc* v Bratislave s tým, že kedysi mal možnosť vidieť inscenáciu v pražskom Národnom divadle so Zdeňkom Štěpánkom v roli Maršala, a tak sa tešil na iné spracovanie. Inokedy sedeli spolu v hľadisku moskovského Veľkého divadla na opere *Knieža Igor...* „Odkiaľživa som ho bral ako osobnosť, ktorú mali ľudia radi, najmä na východe Slovenska. Ale keď mi režisér Otakar Vávra oznámil, že by chcel, aby som ho hral, zháčil som sa. Dovtedy som nikdy nemal príležitosť stvárniť nielen živého človeka, ale aj žijúcu legendu! Mnohí ho poznali z bojov o Sokolovo, iní si ho zas pamätali ako prvého povojnového ministra národnej obrany alebo len ako radového úradníka na družstve, keď ho v päťdesiatych rokoch odstavili. Ja osobne som ho najviac vnímal v čase, keď sme mu ako prezidentovi republiky fandili, keď v roku 1968 zohral jednu z najdôležitejších úloh. Pochopiteľne, že som sa obával porovnávania. Dost ma povzbudilo, keď som sa dopyčul, že ma z niekoľkých kandidátov na rolu nielen odobril, ale vyslovene sa tešil, že to budem práve ja. Od tej chvíle to bolo zároveň aj oveľa zaväzujúcejšie. Stretli sme sa aj počas nakrúcania filmu *Sokolovo*. Bol veľmi milý, uvoľnený a spontánne opisoval, ako prebiehali jednotlivé boje. O armádnom generálovi som si našťudoval dostupné materiály, oboznámil sa s dejinnými faktami a tiež s jeho autobiografickou knihou *Z Buzuluku do Prahy*. Snažil som sa stvárniť postavu vnútorne čo najvernejšiu. Nechcel som ísť cestou vonkajškovej charakteristiky, napodobňovať spôsob držania tela, chôdzu, či dikciu vtedajšieho podplukovníka Svobodu, ale skôr odhaliť jeho dušu. Zachytiť jeho duševný stav v zložitej situácii pod tlakom obrovskej zodpovednosti. Dešifrovať jeho ľudskosť zo vzťahu medzi veliteľom a podriadenými. Vytvoriť obraz vojaka,

⁴²⁷ Vávra, Otakar. *Podivný život režiséra*. Praha : Prostor, 1996, s. 168-182.

ktorý na jednej strane budí rešpekt, je silnou autoritou, na druhej strane sa k ostatným približuje s dôverou, ktorá sa mu vracia vo forme úcty a obľúbenosti. Prezident Svoboda nepatrí k ľuďom, ktorí nešetia slovnou chválou. Jeho úsmev bol vnímaný ako súhlas, spokojnosť. Takéhoto ocenenia sa dostalo aj mne. K filmu ako k celku mal niekoľko nie zásadných pripomienok. Stretli sme sa aj v čase, keď už bol ťažko chorý. Pamätám si, ako mi udrelo do očí, že to už nie je ten hrdý, vzpriamený generál. Úsmev a láskavosť v očiach zostali, ale bola z neho cítiť istá nalomenosť,“ sumarizuje spomienky Chudík.

Takmer súčasne so *Sokolovom* vznikal televízny film v produkcii so Slovenskou filmovou tvorbou na Kolibe *Brána k domovu* (1975), dvojdielna filmová epopeja o Karpatsko-duklianskej operácii v réžii Jozefa Medveda. „*Brána k domovu* je filmom o Karpatsko-duklianskej operácii, o veliteľskej úlohe „môjho“ veliteľa v tomto boji. Tí ľudia celé dni a noci nespali, nestačili sa prezuť, vydýchnuť, večne žili v napätí medzi jedným a druhým útokom. Mnoho som prečítal, mnoho naštudoval, mal som možnosť sledovať všetko, čo sa okolo veliteľa dialo a v podstate každým metrom, každým obrazom prichádzam k hlbšiemu poznaniu týchto životných situácií – a k hlbšiemu obdivu veliteľa. Tu zrejme nepostačí iba herecký prejav, tu herec nevystačí s jednou premenou, tu musí vykonať ďaleko viacej,“⁴²⁸ povedal Chudík počas nakrúcania.

Rok výroby 1976 majú ďalšie dva tituly, v ktorých takisto kľúčovú historickú postavu zohráva Ludvík Svoboda – *Oslobodenie Prahy*, opäť v réžii Otakara Vávru a *Vojaci slobody* (s pracovným názvom *Komunisti*) v réžii sovietskeho režiséra Jurija Ozerova. Zatiaľ čo film *Sokolovo* bol venovaný 30. výročiu oslobodenia Československa Červenou armádou, *Vojaci slobody* vznikli ako „dar“ XXV. zjazdu Komunistickej strany Sovietskeho zväzu! Preto sa mal pôvodne volať jednoducho a jasne: *Komunisti*. Pre ktoréhokoľvek herca nebolo v dobe normalizácie jednoduché vyhnúť sa účinkovaniu v takomto projekte. Zvlášť pre Ladislava Chudíka, ak predtým už dvakrát obhájil stvárnenie Ludvíka Svobodu s umeleckou i ľudskou dôstojnosťou. Okrem Chudíka tu účinkovali zo slovenských hercov napríklad Ivan Mistrík v úlohe Gustáva Husáka, či Július Pántik ako Ladislav Novomeský, ale aj Štefan Kvietik, Vlado Müller, Juraj Kukura, Milan Kňažko a z českých hercov napríklad Vladimír Ráž v role Karola Šmidkeho, či Bohumil Pastorek ako Klement Gottwald. Na scenári štvordielneho veľkofilmu

⁴²⁸ atb. Můj velitel. In: Ahoj na sobotu, 9.5.1975.

Vojaci slobody sa okrem režiséra Jurija Ozerova⁴²⁹ podieľalo šesť spoluautorov. Za Československo Bohuslav Chňoupek, až do novembra 1989 minister zahraničných vecí Československej socialistickej federatívnej republiky. Na realizácii participovali okrem Československa aj filmové štúdiá z Bulharska, Juhoslávie, Maďarska, NDR, Poľska, Rumunska a samozrejme, ZSSR – bol to typický výstup spolupráce kinematografií krajín socialistického bloku. V podobnom pomere sa nakrúcania zúčastnili aj bratské armádne zväzky. Vo filmovej epopeji dohromady účinkovalo 250 hercov zo všetkých menovaných krajín. Projekt slávnostne otváral jubilejný X. Medzinárodný filmový festival v Moskve, jeho bratislavská premiéra v kine Dukla sa konala posledný augustový deň roku 1977.

S postavou Svobodu sa Chudík stretal aj v osemdesiatych rokoch, a síce v dvoch slovenských projektoch *Povstalecká história* a *Roky prelomu*, oba v réžii Andreja Lettricha. Pre úplnosť, Ludvíka Svobodu stvárnil aj v rozhlasovej podobe, v pôvodnej hre Petra Severa *Júlia a starý pán* z roku 1980. Žiadny z titulov však nevyhĺbil ani tú najplytšiu umeleckú brázdou vo svojej oblasti. Bohatú zbierku „čižmových“ postáv, ako ich Ladislav Chudík nazýva, aj dnes komentuje so zmyslom pre humor: „Začínal som kapitánom Dabačom, poručíka som definitívne prepásol, zato mám na konte dosť plukovníkov i generálov. Nahral som sa ich dosť a som rád, že som z nich nielen vyrástol, ale aj vystarol. Pre môj vek už niet hodnosti.“⁴³⁰

⁴²⁹ Jurij Ozerov – národný umelec ZSSR, laureát Leninovej ceny, sovietsky filmový režisér. Vojnovú tematiku vo väčšine svojej tvorby si nevyberal náhodou. Sám sa zúčastnil protifašistického boja v druhej svetovej vojne. Z obyčajného vojaka sa vypracoval na majora. Už vtedy sníval o filmovej kariére. Po skončení vojny a po štúdiu začínal tvorbou dokumentárnych filmov. Zásadný medzník však znamenala päťdielna epopeja *Oslobodenie*. „Pracujem metódou historickej kroniky, ktorú v umení vymyslel už Shakespeare. Veď historickou kronikou je napríklad aj *Hamlet*,“ nechal sa vtedy počuť Jurij Ozerov.

⁴³⁰ Krénová, Ľubica. Ladislav Chudík. Bratislava : Divadelný ústav; Slovart, 2009, s. 248.

4.4. Ladislav Chudík ako Karel Sova

K postave najväčšieho rozsahu v rámci hereckej kariéry sa Ladislav Chudík dostal iba náhodou, no v konečnom výsledku takisto preňho priaznivou zhodou okolností. Opäť lekár a záskok súčasne – doktor Karel Sova v pôvodne 13-dielnom televíznom seriáli *Nemocnice na kraji města* (1977). Hoci stelesnením tejto postavy získal v bývalom Československu bezkonkurenčnú popularitu medzi slovenskými i českými hercami, bolo by nespravodlivé tvrdiť, že bola preňho najdôležitejšou. Ak si ňou aj naklonil priazeň najširšieho publika, ani tak to nebol Sova, ktorý by v povedomí divákov „stvoril“ Chudíka. Ladislav Chudík sa stvoril sám a oveľa skôr. Predovšetkým na javisku, pred filmovou kamerou, a tiež vďaka mnohým oveľa tvárnejším hereckým príležitostiam v televízii. Ladislav Chudík primárovi Sovovi iba „prepožičal“, tak ako veľakrát predtým i potom, svoj talent, obdivuhodne autentické herectvo a sugesciu. Tým, že to všetko vložil do služieb média, ktoré onen vklad rozmnožilo do miliónov televíznych obrazoviek, sa v druhej polovici minulého storočia zrodil fenomén Sova. Stvoriť dnes „vyvoleného“ nie je žiaden kumšt, avšak o jeho životnosti aj dnes rozhoduje iba kvalita vkladu. Bez nej je každý „vyvolený“ iba obyčajným krátkodobým smrteľníkom. Doktor Sova, aj napriek pominuteľnosti média a záplave iných „vyvolených“ – dá sa povedať – ešte stále žije. Ak aj jedného dňa definitívne z televíznych obrazoviek odíde, bude žiť naďalej v ľudskej pamäti spolu s ostatnými relikviami kvalitnej televíznej tvorby, slovenskej i českej.

Scenárista Jaroslav Dietl písal postavu primára Sovu pre konkrétneho herca – Karla Högera. Aj prvé meno sa zhodovalo. Nikdy predtým takto pracovne nepostupoval, ale na účasti prvoradého českého herca v seriáli mu veľmi záležalo. Dokonca ho požiadal aj o záväzný súhlas, že rolu doktora Sovu prijme. Po prečítaní scenára ju prijal s nadšením. Jeho obsadenie sa stalo atrakciou aj pre novinárov, ktorí rýchlo rozšírili správu o príprave televízneho seriálu v hlavnej úlohe s Karlom Högerom! Práve z tlače sa o pripravovanom seriáli dozvedel aj Ladislav Chudík. Po nakrútení jednej pätiny všetkých obrazov s doktorom Sovom jeho predstaviteľ nečakane zomrel. Z noci na ráno. Chudík sa o tom dopytal od známeho počas pravidelnej prechádzky pri Dunaji pod starým bratislavským mostom. „Utekal som si kúpiť Večerník. Bola to pravda. Trvalo mi niekoľko dní, kým som tú informáciu vôbec vstrebal. V maskérni, pred predstavením *Zlatých chlapcov*, teda komédie, mi to zrazu došlo. Stratil som spriaznenú dušu. Díval som sa na seba do zrkadla a po tvári mi tiekli slzy.

Uvedomil som si, že Karel sa už nikdy nebude pozeráť do zrkadla, aby si zmenil tvár. Smrť mu nalíčila poslednú masku. Bol akoby mojím učiteľom. Vyžarovala z neho zvláštna noblesa a vznešenosť ducha,⁴³¹ povedal Ladislav Chudík o svojom dávnom vzore. Bola to náhoda. Bol to osud. Bol to záväzok. Mal nahradiť toho, koho sám obdivoval, s ktorým boli príbuzné herecké typy, ku ktorého civilnému a výrazovo úspornému herectvu ho kritika prirovnávala, s ktorým sa napokon stali veľmi blízkymi nielen podobným spôsobom hereckej tvorby, ale aj myslením. V jednom z Chudíkových listov adresovaných Högerovi v roku 1969 akoby v spodnom pláne zaznela predtucha, že nezostane iba jeho inšpiráciou, ale že ho raz v jeho majstrovskom kumšte bude musieť nie suplovať, nie kolegiálne zastúpiť, ale rovnocenne profesionálne nahradiť: *„Vraj som používal Tvoj spôsob zložitej a prerušovanej väzby v psychológii postavy, aj v jej intonačnom bohatstve. Tak vidíš! A vôbec ma to netrápi, že som vychádzal z Teba, že som si niečo „požičal“ od Teba. Naopak, som rád, som šťastný, keď ma merajú Tebou, a preto sa na mňa nehnevaj, ak si odkrojím koniec z Tvojho kumštu.“*⁴³²

Prvé, čo režiséra Jaroslava Dudka pri zoznamovacom stretnutí s „novým“ Sovom zaujalo, boli jeho ruky – krásne tvarované, s dlhými ušľachtilými prstami, s gestom istoty a istej virtuozity. Bol nimi nadšený! Hotový ortopéd! Režisér ho iba mlčky pozoroval; bol to viac-menej dialóg medzi Chudíkom a scenáristom Jaroslavom Dietlom. Na záver stretnutia režisér Chudíka prekvapil otázkou, či má zmysel pre humor a či má svetlo v očiach. Potom mu vysvetlil, že Sova sa usmeje iba na záver, aj to iba očami a malo by to vyznieť ako určitá neočakávaná gradácia postavy. Práve kvôli tomu vzniklo medzi nimi od začiatku pomerne zbytočné napätie. Režisér mal pocit, že sa usmieva stále a zdôrazňoval, že ak je jeho bytostnou podstatou optimizmus, tak Sovovou nie je a že si má strážiť mimické svaly, lebo tam nie je pre veselohru, ale pre morálku. Herec mal však iný názor, veď aj Sova bol len človek z mäsa a kostí, a tak cítil, že by ho mal aspoň náznakom úsmevu kde-tu poľudštiť. Režisér trval na svojom, ale výsledná herecká postava ukazuje, že sa Chudíkovi predsa len podchvíľou podarilo „prepašovať“ na obrazovku úsmev, čím obvykle prísny až morózny výraz tváre primára Sovu účinne obohatil o ďalšiu výpovednú vrstvu. „Při prvním setkání s Jaroslavem Dietlem a režisérem Jaroslavem Dudkem jsem na otázku, zda chci vidět scény natočené s Högerem, odpověděl: ano. Chtěl jsem si urychlit seznámení s postavou. Chtěl jsem získat cosi jako orientaci, inspiraci, podnět. Myslím, že správně rozhodl režisér Dudek:

⁴³¹ Autorizovaná výpoveď Ladislava Chudíka.

⁴³² Z osobného archívu Ladislava Chudíka.

odmítl. I dodatečne uznávám, že to bylo moudré rozhodnutí. Konkrétně viděné scény mohly být pro mne zábranou, kdežto tajemství, tušené v projevech partnerů, mohlo být pro mě obohacením,⁴³³ uvedol herec pre časopis Květy po odvysielaní seriálu.

Málokto si vtedy uvedomoval, že akokoľvek rovnocenný herec Ladislav Chudík predsa len nastupuje do „rozbehnutého vlaku“. K úvodnému nedorozumeniu medzi hercom a režisérom vzápätí prispelo aj to, že slovenský herec, hoci aj s perfektnou češtinou, sa musel za pochodu zrýchleného nakrúcania obrazov učiť kvantá textov, čo zákonite nešlo s takou profesionalitou, na akú bol zvyknutý nielen samotný herec, ale predovšetkým jeho okolie. Sem-tam mu ukĺzlo slovenské slovko a museli sa opakovať celé obrazy. Navyše, bol jediný z hereckého tímu, kto dochádzal z Bratislavy. Celé martýrium sa odohrávalo za obrazovkou. Na ňu však neprenikla ani najmenšia pochybnosť, že by Ladislav Chudík nebol tým pravým človekom, ktorý prišiel na pravé miesto v pravý čas. Zhostil sa Sovu s takou presvedčivou vehemenciou, akoby sa na ňu pripravoval roky. „Jaroslav Dudek bol vynikajúci režisér, ale veľmi zlý psychológ... Myslím, že urobil niekoľko chýb hneď na začiatku, keď nerozdelil obrazy na menšie celky, aby som si nemusel pamätať naraz veľa textu, a tiež tým, že nikoho neurčil, aby mi s učením dialógov pomohol nahadzovaním replík partnerov... Dudek chcel čo najskôr dobehnúť zameškané a vôbec si neuvedomoval, že aj ja mám len určitú kapacitu. A tak sa stávalo, že som napríklad pred koncom šesťstranového dialógu namiesto „za prvé“ povedal „po prvé“ a Dudek začal kričať: ‚Stop! Mazat! Ještě jednou!‘ Všetko som napokon zvládol vďaka pomoci a podpory kolegov.“⁴³⁴

Chudíkove zápisníky verne kopírovali jeho trápenie: „*Mal som dobrých, trpezlivých partnerov. Najmä zo začiatku som sa musel často ospravedlňovať, keď sme museli záber vracať kvôli mne. Niekedy som mal pocit menejcennosti. To som znášal najhoršie. V českom prostredí – na Barrandove – som býval vždy dobre pripravený. Ako sa na profesionála patrí. A tu vznikali pre mňa niekedy galeje. (...) Pomáhali mi. Z najužšieho kruhu, zo skupiny „ortopédov“, najmä Pepík Vinklár, ktorý ma vytrvalo povzbudzoval, potom Abrahám. Bol ku mne maximálne fair a bol vari jediným, ktorý ma vážne upozorňoval, čo ma pri tejto práci čaká. ‚Pane Chudíku, já se těším, že to budete dělat, jsem rád, že si s vámi zahraju, ale vy se musíte všeho vzdát a myslet jenom na text. Má to šílené tempo a Dudek je nemilosrdný. Vy asi vůbec nevíte, co vás čeká, ale já vám přeju, abyste to šťastně zvládnul. Vážně, nesmíte*

⁴³³ Chudík, Ladislav. Herecká ohlédnutí. Ladislav Chudík – Nemocnice na kraji města. In: Květy, 24.4.1980.

⁴³⁴ Autorizovaná výpoveď Ladislava Chudíka.

dělat nic jiného, jenom se učit.' (...) Eliška Balzerová bola ďalšou „dobrou vílou“. Často vedela moje texty a trépla, či neurobím chybu. Držala mi vytrvale palce a skutočne ma povzbudzovala, dopovala, dokonca mi pomáhala pri opakovaní textov. Aj Miloš Kopecký si postupne na mňa zvykol. A pretože videl, ako sa trápim, aj on mi pomáhal. Nikdy nikde nijaká poznámka. Nikdy neprejavil neochotu, alebo neľúbosť nad mojimi „kiksami“. Rovnako ako ostatní sa vracal do „základného postavenia“ a znova sme záber opakovali po zázračné slovo z úst pána režiséra: „kopr“! (...) Nádherný bol Menšík. Vôbec s tými, čo sa roky poznáme, bola situácia iná. A práve jemu som sa veľmi neodvďačil. Krátky dialóg s ním som nevedel najlepšie. Povzbudzoval ma, pomáhal, písal mi text, navrhoval, ako by som si ho mohol zmeniť, uľahčiť. Keď sme obraz konečne urobili, vzal ma za rameno, zatiahol za kulisy a povedal mi niekoľko krásnych, povzbudzujúcich slov, z ktorých si – ako vždy – pamätám torzo: „Poslyš Láďo, musíš byť klidnej, všetni ti držíme palce, hrozně jsme rádi, že to hraješ ty, protože po Högrovi to nemohl převzít někdo... no víš, bylo jich hrozně moc, co se o tu roli ucházeli, ale to nemůže dělat jenom „někdo“, to musí být osobnost. A ty seš osobnost, lidi tě mají rádi, tak se ničeho neboj a uvidíš, že to bude dobrý. Já vím, že je to pro tebe těžký. Tak si představit, že bych já hrál slovensky, to by byla legrace, ale uvidíš, že to bude dobrý, Dudek to jen tak nepustí, to se neboj.“ Navravel mi oveľa viac, oveľa vtipnejšie, hrejivejšie. Iste mi pomohol, také povzbudenie je nezaplatiteľné, no na druhej strane som odrazu pocítil, že v tomto prípade ide o viac, ako zahrať primára Sovu. Nechtiac zvýšil latku a umocnil pocit zodpovednosti, mravného záväzku. Hoci sme sa v dialógu stretli na scéne iba raz, jeho monológ je pre mňa nezabudnuteľný. (...) S Ladislavom Peškom som mal spoločnú šatnicu, ale iba štyrikrát sme sa stretli. Bol to zážitok. Najskôr spomeniem jeden zo scény. Pešek hrá primára Vrtišku. Odchádza do penzie. Sova ho objaví ako zrútený sedí v kompletom operačnom ustrojení. Sova sa pýta, čo sa mu stalo. Vrtiška sa priznáva, nemôže ďalej, chvejú sa mu ruky. Nevie, ako bude scéna pôsobiť v kontexte príbehu, vytrhnutá pôsobila na mňa ako na partnera intenzívne, že ma istým spôsobom „odstavovala“. Mal som pocit, že som Peškovi nie dostatočným partnerom, nevedel som sa „vyladiť“, mal som pocit, že som iba amatér, skôr divák ako herec. Pešek využil scénu ako možnosť rozlúčky s divákom. Chvíľa, keď sa prelne život s hrou... kdesi na križovatke medzi životom herca a životom postavy vznikne vákuum, v ktorom zaznejú najintímnejšie, najprivátnejšie tóny. Scénu „ukradol“, „strhol“ Pešek pre seba, pre svoje ľudské zbohom povolaniu i divákovi. Asi osemkrát sme scénu opakovali. Pre rôzne technické komplikácie /nemyslite si, že som bol vždy na vine ja, nie, aj iní

„kiksali“, potom sa to vyrovnávalo!/. A Pešek hral s malými rozdielmi. Jeho přežitie a zažitie situácie bolo také intenzívne, že by ju mohol robiť aj stokrát a vždy by zaznel chvejivý, ľudský tón, na ktorom sa vždy chvela slza. Lúčil sa. Herec. Človek. Vravieval: „Já se hrozně rád dívám na vaše inscenace. Ne, vážně. Co vy jste za ta léta dokázali. Ne, věřte starému herci, který to citlivě vnímá. Co vy tam máte za herce! A nejen ta vaše generace, teď i ti mladí... (...) Víte, já jsem z generace, co pamatuje ještě na světové premiéry francouzských autorů v Praze. Teď je to jiný... hraje se nějak jinak. Všechno je postaveno jenom na mluvidlech a to není ono. Vy hrajete jinak, zvnitřku, je to pod těmi slovy, není to jenom hezky řečeno, má to svou hloubku.“⁴³⁵

„Na druhej strane, nie všetci na vzniknutú situáciu a moju voľbu reagovali takto,“ dodáva Chudík. „Nielenže sa nevedeli tak rýchlo spamätať zo šoku a zo skutočnosti, že spomedzi nich odišiel milovaný človek, ale mnohí z nich, čo nie je žiadnym tajomstvom, boli v prvom momente rozhodnutí ukončiť prácu na seriáli práve z piety ku Karlovi Högerovi. Nevedeli si predstaviť, že by Sovu mohol hrať niekto iný. Marie Motlová, ktorá hrala Emu, domácu doktora Sovu, mala v čase Högerovej smrti nakrútené všetky obrazy s ním. A zrazu to musela nakrúcať znova a s niekým úplne iným. Obaja sme cítili, že Karel neustále stojí medzi nami. Najviac ma však šokoval list od Niny Popelíkovej, ktorá hrala vrchnú sestru a matku sanitára v podaní Jaromíra Hanzlíka. Práve s nimi dvomi som zažil azda najtrápnejšie chvíle, práve oni dvaja zažili vrchol mojej krízy a vyčerpanosti. Zrýchlené nakrúcanie všetkého, čo už bolo predtým urobené s Högerom si vynútilo akúsi hierarchizáciu obrazov podľa náročnosti. Prvé sa nakrúcali tie, kde bolo najviac textu. Obrazy s kratšími a jednoduchšími dialógmi som sa učieval za pochodu filmovacieho dňa, kým sa pripraví ďalšia scéna, kým sa nasvieti a podobne. Takýto obraz ma na záver dňa čakal aj s vrchnou sestrou a jej synom. Deviaty obraz tretieho dielu. Opakovali sme ho kvôli mne najmenej desaťkrát, hoci som mal povedať iba niekoľko viet. Lenže pamäť už prestala fungovať a ja som sa nevládal koncentrovať. Nebol som schopný. Napokon sa mi to podarilo až vtedy, keď mi text obrovským písmom napísali na papier a pripli Hanzlíkovi na hrud'. To ma psychicky upokojilo a obraz, ktorý akoby symbolicky končil replikou vrchnej sestry ‚Takhle jsem ho už dlouho neviděla!‘, bol hotový. Aj tu som si uvedomil, aký bol Dietl brilantný a predvídavý scenárista. Tou vetou sa trafil do čierneho aj v metaforickej rovine! Po odvysielaní seriálu v roku 1978 som dostal od Niny Popelíkovej list, v ktorom píše: ‚Já osobně mám vůči vám

⁴³⁵ Z osobného archívu Ladislava Chudíka.

výčitku a potřebuji se ji ještě v tomto roce zprostit. Přiznávám, že když jste tak nečekaně loni na jaře přišel mezi nás, neubránila jsem se srovnávání s panem Högerem. Když pak konečně Nemocnici vysílali a Vaše figura začala žít na celý ten dlouhý dech, kterým jste se nadechl, tiše jsem se Vám omlouvala za své pochybování a pochopila jsem Dudkovu prozíravost. A dovolte mi říct, že Vaše osobnost, kterou jste propůjčil primáři Sovovi, se přesně kryje s jeho citovými a etickými normami, že ztělesňujete přesně ten typ člověka, jenž je bohužel na vyměření, ale nutně už jednou na obrazovku musel přijít a prosadit se jako vzor. Jste naprosto přesný a přesvědčivý. Myslím, že to je československá spolupráce, jak má být.⁴³⁶

Zatiaľ čo Chudík poznal prácu scenáristu Jaroslava Dietla veľmi dôverne, sám scenárista sa voči voľbe nahradiť Högera Chudíkom staval spočiatku zdržanlivo: „Až pak, když jsme seriál dokončovali, se mi přiznal, že tenkrát, když jsem chtěl po těch prvních dnech utéct, když jsem se málem sesypal, to byl on, kdo přišel do ateliéru – jenom já o tom nevěděl – a u všech dveří řekl: ‚Kdyby chtěl někudy pan Chudík odejít, nesmíte mu to dovolit.‘ Byl to najednou právě on, kdo se rozhodl zabránit mi stůj co stůj, abych toho nechal.“⁴³⁷

„Jediný, kto z najintímnejšej vzdialenosti videl, aké mi nakrúcanie robilo v začiatkoch trápenie, bola pomocná režisérka pani Anna Kohoutová, prvá manželka českého spisovateľa Pavla Kohouta. Každý deň bol nástup na pol jednu, ale my sme sa stretávali už od pol desiatej a plné tri hodiny mi pomáhala učiť sa Sovove texty. Dokonca ešte aj tesne pred koncom nakrúcania ma prepadla panika, že to nedokončím. Snívalo sa mi, že plávam ďaleko od brehu a v dvoch tretinách veľkého jazera som zistil, že breh je stále nedozerne ďaleko. Báľ som sa, že akési nadprirodzené sily nedovolia, aby som pošliapal pamiatku Karla Högera. Že tá rola je zakliata a čosi nadprirodzené ju drží v kliešťach. Až dnes môžem prezradiť, že som si až príliš nenormálne na Kavčích horách všímal šípky a smerovky „Úniková cesta“ (...) Vydržal som. Vydržal som aj to totálne nasadenie, aké som žiadnej postave dovtedy neodovzdal. Do Sovu som vložil všetko, čo sa vo mne za celý život nazhromaždilo. Nech už to bolo akékoľvek, musím povedať, že ďakujem osudu, tej osudovej náhode, ktorá spôsobila, že som sa stal náhradníkom za Högera.“⁴³⁸

Posledné dojmy z nakrúcania si opäť zapísal: „Po každom nakrúcaní, keď sa všetko skončí, ma zachváti zvláštny smútok a pociťujem akési vákuum. Poslednou klapkou končí

⁴³⁶ Krénová, Ľubica. Ladislav Chudík. Bratislava : Divadelný ústav; Slovart, 2009, s. 285-286.

⁴³⁷ Krénová, Ľubica. Ladislav Chudík – pätasedmdesátiletý. In: Xantypa, č. 6, 1999.

⁴³⁸ Krénová, Ľubica. Ladislav Chudík. Bratislava : Divadelný ústav; Slovart, 2009, s. 286.

d'alšia herecká kapitola. Táto však bola priveľmi náročná a dlhotrvajúca, o to väčšia bola clivosť. Nakrúcali sme v exteriéroch uprostred Prahy. Potrebu byť pri symbolickej bodke cítil aj autor Jaroslav Dietl... Videl som, ako aj jemu padol kameň zo srdca. Spontánne a srdečne sme sa objali a on mi na to povedal: ‚Vedel som, že to dokážete, pán doktor Sova! Keď ste vtedy chceli ujsť, tajne som chodil po chodbách, kradol sa schodiskami, sledoval som nakrúcanie a všetkým som hovoril, aby vás podporovali, prehovárali a nepustili. Keď mi ale povedali, že majú vzadu pripravených ďalších dvoch hercov, dôrazne som ich prosil, aby ich nevpustili dnu a nechali tam iba vás... pretože som vám veril.‘“⁴³⁹

Treba priznať, že seriál ako celok mal v sebe čosi natoľko magické, že pri každom reprízovaní priťahoval nielen nových divákov, ale aj tých, ktorí ho už videli azda aj viackrát a to platí dodnes. Čím je svet odcudzenejší, tým viac divák nachádza v seriáli to, čo mu v živote chýba. Tajomstvo hlboko pretavenej dramatickej účinnosti v prípade Dietlovho seriálu *Nemocnice na kraji města* tkvie aj v niečom verejnosti nie dostatočne známom. Nie náhodou sa všetky ľudské príbehy splietali a rozplietali na ortopedickom oddelení. Jaroslav Dietl totiž od narodenia trpel vyklbenými bedrovými kosťami. V detstve prekonal niekoľko náročných operácií i menších chirurgických zákrokov, no napriek tomu celý život kríval. Fóbia z bielych plášťov sa prejavovala aj u holiča, preto jeho mama musela vojsť do holičstva skôr a poprosiť holiča, aby si dal dole biely plášť. Istým spôsobom si túto fóbiu preniesol aj do dospelého života a možno práve seriál z nemocničného prostredia bol odvážnym pokusom definitívne sa s ňou vyrovnáť. Výsledkom bolo, že jeho dôverná znalosť problematiky v kombinácii so znalosťou medziľudských vzťahov a ekvilibristickým scenáristickým majstrovstvom sa tu stretli v neopakovateľnom tvorivom triológu. Aj tak si scenár pre svoje zreteľné kvality musel na definitívne schválenie nakrúcania počkať. Dlho totiž zápasil s nálepkou „neodporúčaného pre ideovú nevýraznosť“, aby napokon získal v roku 1978 Výročnú cenu Československej televízie.

Po dokončení seriálu nastalo štádium hodnotenia i prehodnocovania. Nebol by to Chudík, keby s tým nebol spojený aj nával nových neistôt, pochybností, straty sebadôvery, kritiky a hlavne sebakritiky. Mnohé pocity si zaznamenal: „*Když to napsal pan Dietl, tak to bude dobrý,‘ sú přesvedčení mnozí Pražania. (...) ‚Pan Dietl zas napsal nějakou červenou knihovnu, nebo tentokrát zelenou?’ – pýtala sa tmavovlasá, bystrá pani režiséra Dudka. (...) Mne zostala z vysloveného príchut', či pachut', a teraz sa dívám triezvo na seriál, který som*

⁴³⁹ Z osobného archívu Ladislava Chudíka.

nakrútil. Je to ľudová zábava alebo nie? Moralita alebo pohľad do súčasnosti? Sú tam naozaj charaktery, vytvorené vzťahy, dramatické pole alebo iba hra s ľudskými figúrkami? Niet tam hĺbkovej sondy. Dietlov pohľad je povrchný, vedome vidí problematiku zúžene a tendenčne, lebo vie, že iný pohľad, zorný uhol, by nebol prípustný. (...) / Ťažko sa mi píše, aj litery sú neposlušné, nie iba myšlienky. / (...) Rastú pochybnosti a vzdialenosť od tvrdých dní plného zaujatia dostáva triezvu podobu. Nie, neľutujem, veď by som sa musel vysmiať sám sebe. (...) Som presvedčený, že tam mám herecky slušné miesta, ale, žiaľ, aj slabšie, a čo je horšie, „predal“ som ich príliš lacno, prirýchlo a bez potrebného vnútorného náboja. (...) Dudek mal typickú režijnú poznámku, ktorou brzdil herecký výraz. „Je to moc tlustý.“ Herec prehrával, pôsobil násilne, forsíroval, možno patetizoval. Považujem jeho poznámku za veľmi vecnú, triezvu a zrozumiteľnú. Nahradzovala mnohovravnosť. Režisérske slovníkom bol Dudek lakonický, ale triafal presne do čierneho.“⁴⁴⁰

Ladislav Chudík sa vyznačoval tým, že vo svojich hereckých postavách, vrátane Sovu, vystupoval akosi samozrejme. Jeho gestá, mimika, intonácia boli natoľko vierohodné, až boli „ľahké“. Avšak tá „ľahkosť“ z nich nevytryskovala ako prírodný prameň, či rozmarná bezbrehá hra, ale, parafrázujúc Karla Čapka, musel to mať najskôr v malíčku, aby to potom mohol rozohrať všetkými prstami. Za „ľahkosťou“ sa skrývala ťažká drina. Takto magicky „ľahko“ na divákov pôsobil aj Chudíkov primár Sova. „Vždy som veľmi obdivoval českého herca Jana Pivca⁴⁴¹ pre jeho dar, ktorý som sa usiloval rozšifrovať. Stačilo mu, že vyšiel na javisko, nemusel povedať ani slovo a diváci mu ihneď uverili. Dokonca som sa ho to v jednom súkromnom rozhovore aj opýtal. Ako to dokáže? Iba sa na mňa usmial, pokrčil plecami a odvetil, že vlastne ani nevie. Rokmi som pochopil, že je to zvláštne tajomstvo, ktoré si herec nosí so sebou, ale nie každý ním je obdarený. Pritom to vôbec nie je zložité. Pivcovo tajomstvo pramenilo z poctivej, úprimnej práce. Jej premena navonok, smerom k divákovi, mala však magický účinok,“⁴⁴² Chudíkove slová obdivu k niekdajšiemu divadelnému kolegovi evokujú „magický účinok“ pôsobenia primára Sovu na diváka. Chudík sa ale nebránil

⁴⁴⁰ Z osobného archívu Ladislava Chudíka.

⁴⁴¹ Jan Pivec (1907 - 1980) ako študent začínal v slávnej *Vest-Pocket-Revue* J. Voskovca a J. Wericha v Osvobozenom divadle. Po absolútoriu pražského konzervatória nastúpil v roku 1930 do SND Bratislava, kde štyri roky hral po česky aj po slovensky, okrem iných, aj pod režijným vedením Viktora Šulca. V roku 1934 prešiel do angažmán do Národného divadla v Prahe, kde zotrval až do dôchodku, na ktorý odišiel v roku 1970. Jeho herectvo bolo živelné a emotívne a predurčovalo ho viac na komické postavy. S narastajúcim vekom rozširoval aj svoj herecký register o tragické roly. Vrcholné kreácie dosiahol v repertoári skôr negatívnych shakespearovských postáv (Jago, Otello, Falstaff). Žirnu pôdu pre seba vyjadrenie nachádzal aj v ľudových typoch domácej dramatiky. Jeho najväčším darom bolo, že ihneď upútal publikum a strhol ho na svoju stranu.

⁴⁴² Autorizovaná výpoveď Ladislava Chudíka.

poukazovať na Sovovu slabosť a charakterové trhlínky napríklad v situáciách, kedy nedokázal dostatočne tvrdo zakročiť proti „voľnému pádu“ syna, či v intímnych momentoch Sovu, keď nenašiel dostatok mužskej odvahy, aby aspoň raz zabojoval nie o zdravie pacienta, ale o srdce ženy a rázne zabránil návratu doktorky Fastovej k jej manželovi. Herec v súlade so scenárom stvárnil zásadového, prísneho a autoritatívneho lekára, pre ktorého je profesia poslaním a vyšším princípom. Avšak skrytý prameň životnosti a presvedčivosti Sovu vyvieral zo samotného Ladislava Chudíka. Z jeho prirodzenosti, prostoty a úprimnosti pred kamerou a v neposlednom rade z vlastnej ľudskej disponovanosti. Z esenciálnosti chudíkovského herectva. V jednom z dielov druhej časti prvého radu seriálu obhajuje doktor Sova ml. v Prahe kandidátsku prácu, čo sa mu nakoniec nepodarí. Členom skúšajúcej komisie je aj doktor Cvach, ktorého pre neschopnosť dokázal z Ortopedického oddelenia vyhodiť až razantný primár Blažej. Cvach vyjde za sklamaným Sovom ml. za dvere a povie mu, že by v tom zapadákové trčal doteraz, nebyť Blažeja, za čo mu je vďačný, pretože primárovi Sovovi to jeho vznešenosť ducha a noblesa nedovoľovali. Spomeňme si, akými slovami vyjadril Ladislav Chudík to, pre čo celý život obdivoval Karla Högera? Pre jeho „vznešenosť ducha a noblesu“. Pre to isté, čím on sám dokázal naplniť postavu primára Sovu.

Autentickosť hereckého výkonu Ladislava Chudíka ako Sovu podčiarkuje fakt, že ju napriek nezvyčajnému rozsahu stvárnil v perfektnej češtine. Veď postava v rozsahu päťsto päťdesiatich strán sa rovná siedmym hlavným úlohám v samostatných televíznych inscenáciách. „Počas cestovania na nakrúcanie *Nemocnice* som po riekú Moravu hovoril po slovensky a za touto hranicou už len po česky, aby som sa s predstihom dobre rozhovoril. Na území Čiech som trénoval aj vo voľnom čase, aby som využil každú príležitosť. Ale v našich pomeroch musíte počítať aj s nepochopením. Raz som na recepcii v hoteli Olympik konverzoval s milými dámami Slovenkami. A zrazu sa na mňa div nie osopili: ‚A čože tak češtíte, pán Chudík?‘ Nedokázal som im poriadne vysvetliť, že je to potrebný tréning, aby som svoju rolu zvládol bez dabingu a zostal v nej sám sebou. Mnohí ľudia v tom čase zastávali názor, že keď už ten Chudík hral v českom seriáli, mohol aspoň hovoriť po slovensky. Nuž, ale, čo iné možno od janičiara čakať? (...) Nikdy by som nezískal Sovu, Komenského či Svobodu, keby som sa odmlada poctivo neučil po česky. Herec musí byť vždy pripravený, aby mohol kedykoľvek vyštartovať dopredu. Odjakživa som zastával názor, že svoj psychofyzický aparát si musí udržiavať v kondícii. Ak ju stratí, rýchlo vypadne z hry a čelo

pelotónu mu pred očami zmizne v nedohľadne.“⁴⁴³ „Pravda, je více slovenských umělců, kteří svůj part namlouvají česky: je to čeština trošku měkčí, než vyžadují zákony české fonetiky, ale umí-li režisér s touto slabostí pracovat, pak i z tohoto prohřešku se může stát umělecký záměr a dokonce u národního umělce Ladislava Chudíka i přednost,“⁴⁴⁴ dostalo sa mu vtedy z českej strany pochvaly. Ibaže ani v prípade istým spôsobom životnej roly nebol doma prorokom. Slovenská kritika po premiére prvých trinástich dielov Chudíkovho Sovu viac-menej odmietla; česká ho naopak doslova velebila. „Chudík svým výkonem opět dokázal jedinečnost svého herectví; role primáře Sovy pro něho byla dvojnásob obtížná – jednak měl nahradit Karla Högra..., jednak tato velká role měla být mluvena česky. Obou závažných úkolů se zhostil výborně – jeho důstojný primář Sova, přísný, moudrý a zdrženlivý, se jistě stal ztělesněním představ diváků o současném reprezentantovi špičkové medicíny, byl možná jiný než Högrův obraz tohoto muže, byl však přesvědčivý a působivý; jeho čeština pak byla lepší než u jeho některých českých partnerů.“⁴⁴⁵ Dnes sa prvých dvadsať dielov *Nemocnice na okraji města* v porovnaní so súčasným boomom seriálovej nadprodukcie na českých i slovenských televíznych staniciach, považuje za akúsi normu kvality. Kedysi musel Ladislav Chudík tento seriál v slovenskej tlači obhajovať. „Nedorozumenie medzi časťou slovenskej kritiky a Dietlom spočíva asi v tom, že nie sme ochotní uznať isté špecifiká televíznej autorsko-scenáristickej tvorby. Pretože ide o nový druh tvorby – seriál, bolo by dobré, keby sme posudzovali túto prácu síce kriticky, ale bez zbytočného podráždenia, často motivovaného závišťou alebo dokonca zášťou“,⁴⁴⁶ povedal v roku 1979.

Seriál *Nemocnica na kraji města* a primár Sova boli natoľko spojenými nádobami, že masový úspech seriálu išiel ruka v ruke s masovou popularitou hlavného predstaviteľa. Renomovaný slovenský divadelný dramaturg a režisér Martin Porubjak mal príležitosť takpovediac rozkrýť fenomén doktora Sovu a „vylúpnuť“ jeho podstatu, ktorá spočívala v Chudíkovej hereckej presvedčivosti. „Raz mi Laco požičal poriadne hrubý fascikel, v ktorom boli zviazané listy divákov. Všetko to boli ohlasy na doktora Sovu. Pražská televízia mu ich krásne zviazala – na ľavej strane zväzku boli originálne listy, zväčša písané rukou, a na pravej strane tie isté texty prepísané na písacom stroji, aby boli dobre čitateľné. Po prečítaní celej tejto obsiahlej „dokumentácie“ som mnohé pochopil. Hrubý zväzok obsahoval z prevažnej

⁴⁴³ Autorizovaná výpoveď Ladislava Chudíka.

⁴⁴⁴ Vojta, M. Podle mého názoru. In: Tvorba, 18.5.1983.

⁴⁴⁵ Kovář, D. TV sloupek. In: Záběr, 14.12.1979.

⁴⁴⁶ Z osobného archívu Ladislava Chudíka.

väčšiny listy od obdivovateliek, ktoré sa dali rozdeliť zhruba do troch skupín. Prvú skupinu predstavovali listy, v ktorých pisateľky videli v Chudíkovi svojho „tatínka“; nielen pre charakter primára Sovu (ktorého si s Chudíkom takmer úplne stotožňovali) – ale často aj preto, aký bol, ako chodil, ako držal pohár, ako sa vedel na človeka pozrieť, usmiať. Stačilo, ak v Chudíkovom prejave postrehli jediný detail, ktorý bol veľmi osobný a okamžite – a verne, nástojčivo a intímne! – im pripomenul otca. Do druhej skupiny patrili ženy, ktoré v mladšom veku nejakým spôsobom stratili manžela a teraz im ho zosobnil doktor Sova. Nie sú to typické ľúbostné listy, ale cítiť z nich nesmiernu blízkosť. Zdôverujú sa v nich Chudíkovi s najsúkromnejšími, najintímnejšími detailmi, ktoré sa bežne niekomu cudziemu nehovoria. A človek nad tými dôvernými listami cíti, že si tých manželov či milencov pravdepodobne aj idealizujú, no práve preto ich porovnávajú so Sovom. V tretej skupine sú listy, v ktorých sa mnohí diváci stotožňujú s doktorom Sovom ako s postavou na základe vlastných osudov. Aby divák dospel až k takému hlbokému stotožneniu a načisto pritom zabudol, že ide len o fiktívny hraný televízny príbeh, také čosi môže spôsobiť naozaj iba veľmi dobrý herec! Jeden list mi zvlášť utkvел v pamäti, napísal ho muž, ktorý sa odvoláva na konkrétnu situáciu v seriáli, kedy doktor Sova prehovára starenku, aby sa na zimu dala z chalupy na samote previezť do ústavu, kde sa o ňu postarajú, a na jar, kedy pominú najväčšie riziká pre jej zdravotný stav, sa opäť bude môcť vrátiť do svojho vidieckeho domčeka. Starenka akékoľvek, hoci aj len dočasné presťahovanie odmieta, argumentujúc aj tým, že už má na zimu napílené drevo, za ktoré zaplatila a musí ho predsa zužitkovať... Keď som list toho muža čítal, neveril som vlastným očiam. S úplnou vážnosťou totiž doktorovi Sovovi ponúkal, že on sám príde k starenke nákladným autom z pomerne vzdialeného miesta, za drevo riadne zaplatí sumu, akú zaň zaplatila starenka, a potom si na vlastné náklady drevo odvezie, takže starenka nebude nijako škodovať. Dokonca bol ochotný na budúci rok, keď sa starenka vráti, postarať sa o nové drevo! Ten divák televízneho príbehu úprimne uveril a chcel ho aj rovnako úprimne pomôcť vyriešiť. A podľa písma i štýlu, akým bol list napísaný, pisateľ nebol nijaký primitív! Takýto príklad totálneho stotožnenia je témou pre psychológa! Faktom zostáva, že nebyť Chudíkovho vyžarovania a jeho charizmy na jednej strane, a hodnoverného, autentického hereckého prejavu na druhej strane, zrejme by sa až takéto fascinujúce reakcie nevyskytli.⁴⁴⁷

⁴⁴⁷ Krénová, Ľubica. Ladislav Chudík. Bratislava . Divadelný ústav; Slovart, 2009, s. 294, 296.

Doktor Sova v živote Ladislava Chudíka znamenal obrovský predel. Táto postava vďaka svojej veľkej ploche a hercovej podmanivosti v nej nadobro vymedzila Ladislava Chudíka až v dvoch rovinách. Diváci ho so Sovom absolútne stotožňovali, mnohí režiséri naopak strácali dôveru a najmä ochotu overiť si, či je ako herec schopný tiež doktora Sovu a literárno-dramatické danosti tejto postavy prekročiť. Pohodlnejšie pre nich bolo navždy ho zaradiť do „šuplíka“ filantropických Sovov a iných altruistických hrdinov. Herec sa neustále vystavuje tomuto riziku, nakoľko je „sám sobe materiálom, dušou i telom.“⁴⁴⁸ Medzi osobnosťou herca a jeho výkonom sa nachádza – povedané s Janom Mukařovským – „medzivrstva“ pozostávajúca z ustáleného súboru tvárnych prostriedkov, ktoré sú „trvalým príznakom“ herca a prechádzajú s ním z úlohy do úlohy. „Pro publikum jsou tyto ustálené tvárné prostředky nerozlučně spjaty s hercovou osobou skutečnou: podle nich herce v nové roli poznává, ony mu herce citově buď přibližují, nebo oddalují.“⁴⁴⁹ Ak sa divák s niektorou televíznou postavou stretáva viackrát a intenzívne a jej predstaviteľ ju navyše stvárni s takou sugesciou ako Ladislav Chudík doktora Sovu, nie je prekvapujúce, že „trvalý príznak“ herca vo vnímaní diváka splynie s jeho hereckou postavou, nedokáže ich od seba oddeliť, preto pod tým istým kódom nedokáže prijať jeho inú hereckú postavu. Ak tomuto dojmu podľahne aj režisér, herec je „zaškatuľkovaný“. „Keď som stvárnil odpudivého hrdinu Crevela v televíznej adaptácii *Sesternici Bety* a odborná odozva bola viac než potešujúca, konečne som nadobúdala pocit, že dvojici Sova – Chudík odzvonilo. Že začínam žiť a hrať pod vlastným menom. Aj Miloš Kopecký zažil, že ho až od Štrosmajera považujú za vynikajúceho herca. Cítil sa dotknutý a odmietal predstavu, že práve postava v seriáli je v súpise jeho rolí dominantnou. Zápas o identitu herec nikdy nevyhrá, divák si rozhodne po svojom. Pričom ostatné naše stovky postáv, čo sme odohrali, sa búria a protestujú. A majú pravdu. Nechceme, aby našu prácu pokrývala akokoľvek úspešná, ale jediná postava,“⁴⁵⁰ objasňuje Chudík. Azda aj preto ho potešilo, že česká verejnosť veľmi ocenila, keď v roku 1986 vznikla portrétna LP platňa *Spomienkou si ťa privolám* vo vydavateľstve Opus. Poslucháči, ktorí nemali možnosť vidieť jeho prácu na javisku, by mohli povedať, že predstavuje Ladislava Chudíka atypicky. Hneď prvou ukážkou na platni je totiž výstup z predstavenia *Zlatých chlapcov*, ktorý zostavovatelia nazvali U lekára. Druhá ukážka pripomína jeho hereckú tvorbu

⁴⁴⁸ Mukařovský, Jan. K dnešnímu stavu teorie divadla. In: Studie I., Brno : Host, 2007, s. 404.

⁴⁴⁹ Ibidem.

⁴⁵⁰ Autorizovaná výpoveď Ladislava Chudíka.

v televízii – postavu Arbenina z Lermontovovej *Maškarády*. Posledná ukážka je opäť z divadelnej komédie – Hubačova *Stará dobrá kapela*, v ktorej vytvoril hlavnú postavu Beďara. „Dramaturgii této desky můžeme zvláště v českém kulturním kontextu přijmout s povděkem,“ uviedla Lenka Dohnalová v recenzii na platňu, „protože mladší diváky a ty, kterým je kultura zprostředkována hlavně filmem a televizí upozorňuje na širší herecké možnosti Ladislava Chudíka. Na to, že není pouze primářem Sovou či Janem Ámosem, ale že jeho umělecký profil je mnohostranný a bezesporu jedinečný.“⁴⁵¹

V roku 1978, teda po odvysielaní seriálu, na základe čitateľskej ankety českého časopisu Květy získal Ladislav Chudík ocenenie Zlatý kvet ako najpopulárnejší herec Československa. Ale nielen Československa. Čitateľská anketa zohľadňovala prvenstvo v popularite v dvoch kategóriách – v rámci Československa a v rámci všetkých socialistických krajín. Druhým najpopulárnejším hercom v oboch kategóriách sa stal Miloš Kopecký. „Keď som Zlatý kvet preberal, nevedel som to. Chvíľu mi ho bolo aj ľúto, hoci nás od seba nedelilo veľa hlasov. Ale Miloš získal „zlato“ u kritikov, a to nielen českých, ale aj slovenských,“ takto bezprostredne komentoval prvenstvo Chudík.⁴⁵² Keď v seriáli umieral doktor Štrosmajer, trúchlili všetci. Diváci túto postavu milovali pre jej rafinovanú symbiózu múdrosti a zmyslu pre humor a virtuózne stvárnenie Milošom Kopeckým. Ako človek bol naozaj obdarený múdrosťou i zmyslom pre humor, ale aj sarkazmom, iróniou a sebaíroniou, preto napokon scenárista „ušil“ postavu priamo naňho. Chudík s Kopeckým sa pri nakrúcaní seriálu stretli prvýkrát, ale porozumeli si okamžite – profesijne, ľudsky a žiaľ, i v dôvernom poznaní depresívnych stavov. A po doznení diváckej eufórie sa ešte niekoľko rokov kontaktovali prostredníctvom občasnej korešpondencie. Jeden z posledných listov – v prekvapivo optimistickej nálade – napísal Kopecký Chudíkovi na vytrhnutej stránke z už neaktuálneho diára 1991: „Můj milý, vážený a ctěný Laco, moc často a moc vzpomínám na dobu, kdy jste byl primářem SOVOU! Pamatujete se ještě? Kdeže loňské sněhy jsou! Jak po ránu mi zazní budík, řeknu si: ‚copak asi dělá Chudík?‘ Rozhodne nevzpomíná na mne. Já na něj (t. j. na Vás) ano, rád a budete se divit – i často! Zdraví Vás Miloš Kopecký, únor 1992.“⁴⁵³

Nemocnice na kraji města, predovšetkým jej prvý, dvadsaťdielny rad, bude zrejme výrazne presahovať všetky dnešné seriály – nielen neporovnateľne kvalitnejším scenárom,

⁴⁵¹ Dohnalová, Lenka. Jan Ámos, Arbenin a Ladislav Chudík, In: G, č. 7, 1986.

⁴⁵² –ab-. O humore v hercovi, ale najmä mimo neho. In: Smena, 7.11.1980.

⁴⁵³ Z osobného archívu Ladislava Chudíka.

ale hlavne herectvom. Prvotriednym umeleckým obsadením a obdivuhodne koncentrovanými hereckými výkonmi, ktoré neumierali s koncom televízneho večera, ba možno ani nie fiktívnou smrťou jednotlivých postáv. Zišla sa tu naozaj elitná elita: Ladislav Chudík, Miloš Kopecký, Josef Abrhám, Ladislav Frej, Jana Štěpánková, Iva Janžurová, Eliška Balzerová, Josef Vinklář, František Němec, Hana Maciuchová, Dana Medřická, Stella Zázvorková, Ladislav Pešek, Jaromír Hanzlík, Viktor Preiss, Vladimír Menšík, Oldřich Kaiser. K vzácnym osobným spomienkam Ladislava Chudíka sa viaže ešte jedna seriálová postava. Doktorka Fastová. Keď prišla ponuka z Hamburgu nakrútiť 7-dielne pokračovanie seriálu, producenti z Nord Deutscher Rundfunk si dali podmienku, aby sa Dr. Sova vrátil do nemocnice. Dietl si doslova „lámal hlavu“, pretože nenachádzal motiváciu, ktorá by nebola umelá, vykonštruovaná a mala dostatočnú dramatickú nosnosť. Napokon sa mu to podarilo vyriešiť inak: také niečo mohla naplniť iba žena. Keď sa Chudík dozvedel, že ju má stvárniť Dana Medřická, uveril na „šťastnú hviezdu“.⁴⁵⁴ Nemýlil sa a spolupráca s ňou ho naplnila pravým pocitom hereckého súzvuku. Keď náhle a predčasne zomrela, niesol tú stratu naozaj ťažko. „Spomienkou sa uchýľujeme do samoty. Do kruhu ticha, ktoré nás vydeľuje od živých a vracia k mŕtvym. V spomienkach som vlastne boháč. Mám na koho s láskou spomínať. Je to údel i radosť. Medzi českými kolegami sú mnohí, ktorí sa ma dotkli slovom a priazňou, vošli do mojich kruhov, do môjho sveta a zostali v ňom. Spomeniem aspoň pána Františka Smolíka, Zdeňka Štěpánka, a najmä Karla Högera, zo žien pani Irenu Kačírkovú a pani Danu Medřickou. V pomerne dosť častých obdobiach svojich pracovných pobytov v Prahe som chodieval na predstavenia, kde spomínané kolegyně hrávali. A nebol to len profesionálny záujem o ich herecké umenie, priťahovalo ma aj ich ženstvo, ich pôvab, a prečo nepriznať, aj ich erotická príťažlivosť. Až dodatočne, po dlhých rokoch, som im vyznal svoju lásku a svoj obdiv. Ešte dobre, že som mal odvalu. (...) Ako herecký partner som sa stretol iba s pani Medřickou. Aj to len dvakrát. V televíznom seriáli *Nemocnica na okraji mesta* a u nás, v Slovenskom národnom divadle, v *Matke Guráži a jej deťoch*. S pani Danou sme si rozumeli. Ľudsky i vo vzťahu k našej spoločnej práci. Mohol by som nesmelo dodať, že sa pani Dana tešila na naše spoločné scény a obrazy. Bola v nás oboch vzácna harmónia prehlbeného ľudského vzťahu. Obaja sme v tých časoch nemali v živote na ružiach ustlané a jej „Sováčku“ ma dojíma dodnes. Obdivoval som kedysi jej lyrické postavy v divadle a vo filme. S tichou úctou som sledoval jej prehrávanie sa k postavám charakterovým, charakterovej komike

⁴⁵⁴ Z osobného archívu Ladislava Chudíka.

a doslova bravúre. Nebála sa veľkého vnútorného i vonkajšieho gesta. Mala odvahu vyhrotiť konflikt, lebo nestrácala väzbu k svojej bohatej a možno aj bolestne zasiahnutej, doráňanej, a predsa víťaziacej – svojej ľudskej podstate. Jej práca rezonovala v ľuďoch a inšpirovala partnerov. Bol som jedným z nich.⁴⁵⁵ Dva roky po jej smrti sa Ladislav Chudík lúčil so scenáristom Jaroslavom Dietlom. V zápisníku i v príhovore na pohrebe za tvorivý tím seriálu: *„Pochovali sme Jaroslava Dietla. Na žiadosť pani Dietlovej som hovoril aj ja. Záujem pani Dietlovej o moju účasť prekvapil, lebo ma zháňali telefonicky, telegraficky a s celou kaskádou odkazov. (...) Čo človek neurobí ako posledný prejav úcty a uznania k človeku, ktorý tak hlboko zasiahol do môjho života. Nie iba účasťou v Nemocnici. Hlavne tým, že som sa určitým spôsobom „oddelil“ od slovenskej skupiny nenávisníkov Jaroslava Dietla. V Práci som sa otvorene postavil na jeho stranu, a tým som – vraj! – nesmierne podráždil [Jána] Soloviča. Viem o jeho kritike na moju hlavu... Aj preto... som prijal smutnú úlohu... (...) Mráz človeku schladí rozpálenú myseľ, keď sa dozvie, že Dietl začal hrať tenis od roku 1980, keď mu pani Dietlová kúpila raketu. Hral vášnivo, s vervou, po krajnú hranicu vyčerpania. Taký bol, tak sa prejavil aj v hre. V deň smrti hral s vlastným 9-ročným synom. Stav zápasu bol 3:3. Pani Dietlová naliehala, aby skončili. Videla, že prepínajú sily. Obaja. Nie. Dietl chcel zápas hrať po rozhodnutie. A vtedy sa to stalo. Vyhrál svoju smrť. Syn porazil otca a matka sa na to dívala. Antická tragédia.“*⁴⁵⁶

Bezprostredne po smrti Jaroslava Dietla chcela nemecká televízia odkúpiť autorské práva na seriál s tým, že urobí vlastné pokračovanie. Manželke Magdaléne Dietlovej v tom čase pripadalo nemysliteľné, aby ktokoľvek na prácu Jaroslava Dietla nadväzoval. Nápad pokračovať, ktorý sa zrodil v Čechách koncom deväťdesiatych rokov, už prijala ako vyjadrenie určitej pocty manželovi, hoci ani scenárista, ani režisér už nežili. V dnešnej dobe rozmachu televíznych seriálov, ktorých dĺžka bežne prekračuje stovku častí a ktorých ďalšie a ďalšie pokračovania sú predovšetkým odrazom komerčného úspechu, by málokto uveril, že už zvažovanie prvého pokračovania, teda nakrúcania ďalších siedmich dielov, ktoré spoluvytvárajú prvý 20-dielny rad, vyvolávalo v mnohých hercoch rozpaky. Keď už raz získali renomé, báli sa ho stratiť. Preto s napätím očakávali vývoj svojich postáv z pera scenáristu Dietla a návrat do seriálu považovali za veľkú zodpovednosť nielen pred divákmi, ale aj pred sebou samými. Žiaden z hercov nestál o to, aby nové diely boli iba nostalgickou spomienkou

⁴⁵⁵ Z osobného archívu Ladislava Chudíka.

⁴⁵⁶ Ibidem.

na úspešný seriál, či umelým a dramaticky nepresvedčivým naťahovaním príbehu. Podobne to vnímal aj Ladislav Chudík, keď si prvý deň nakrúcania na jar 1981 zrekapituloval do zápisníka: *„Zistil som, že všetci máme trému. Dokonca aj režisér Dudek. (...) Aj v produkcii bolo napäto. (...) Eliška [Balzerová] bola milá a vzrušená, vravela, že sa jej podlamujú nohy od trémy. Netajila radosť, že sa vracia k postave, ktorá jej priniesla taký úspech. Zanietené hovorila, čo vo svojej postave našla príťažlivé a scénu, čo sme robili, spájala s inou vo vnútornej náväznosti. Aj mne sa s ňou hralo výborne. Partner, ktorý inšpiruje, je najvzácnejší. (...) Stretnutie s Kopeckým malo tradičnú podobu. Bez vzruchu, bez emócie, ale priateľsky, žiaľ, pod dojmom zdravotného stavu Kopeckého. Nakoniec sa ospravedlnil: ‚Už se stydím, pane Chudíku, pokaždé, když se setkáme, se mám špatně. Není mi dobře a kdybych dělal chyby v textu, tak mi odpusťte. Ne, skutečně se nemám dobře.‘ Bol nesvoj. Nezvyklo vážny, vnútorne nervózny, citlivý na všetko. Kreslo, svetlo, i kamery. Hral presne, myslím, že dobre, zaujímavo, s tajomstvom.⁴⁵⁷ Súčasný, doslova pásovo-výrobný trend seriálov, živený ich masovou sledovanosťou, podnietil medzičasom nakrúcanie ďalších dvoch pokračovaní *Nemocnice na kraji města*, naposledy v roku 2007. Od začiatku sa počítalo aj s postavou primára Sovu, ktorý zvyšný čas života trávi v Domove dôchodcov. V čase písania scenára v roku 2005 Ladislav Chudík nečakane ochorel. Účasť neodmietol, ale listom objasnil svoj aktuálny zdravotný stav. Josef Vinklár sa nikdy netajil tým, že výsostne negatívna postava doktora Cvacha mu poskytla mimoriadne zaujímavú hereckú príležitosť a veľmi si prial, aby k ďalšiemu pokračovaniu došlo a mohol sa opäť stretnúť nielen so svojím Cvachom, ale aj s hereckými kolegami, najmä však s Ladislavom Chudíkom. Náhla smrť Josefa Vinklára tesne pred začiatkom nakrúcania vniesla do prvých dní aj nečakaný smútok. Začínalo sa zhodou okolností zábermi s ex-primárom Sovom. Ironiou osudu je, že to bol práve Josef Vinklár, ktorý Chudíka, keď sa z choroby ako tak pozviechal, presviedčal, aby sa pri nakrúcaní ako dávni dobrí priatelia znova zišli. Príbeh legendárneho doktora Sovu sa v prvej časti posledného pokračovania kultového televízneho seriálu *Nemocnice na kraji města III.* definitívne uzavrel. „Dnes, keď som už dosiahol sovovský vek, už mi nemuseli dokresľovať vrásky ani dorábať šediny, pretože oboje mám dostatok aj na dvoch Sovov, sa vraciam k postave oblúkom akoby do svojho detstva. Ako herec som na mnohé hrdý, ale mnohé by som dnes urobil celkom inak. Ale ten pocit nostalgie je identický. Hoci ľudová múdrosť hovorí, že odchádzať, umrieť a nevrátiť sa je jediná spravodlivosť na svete, zdá sa mi, že je*

⁴⁵⁷ Z osobného archívu Ladislava Chudíka.

naopak nespravodlivé a nezmyselné, ak človek musí odísť na vrchole svojich síl. Z *Nemocnice* sa to stalo už mnohým: Karel Höger, Jaroslav Dietl, Jaroslav Dudek, Miloš Kopecký, Ladislav Pešek, Vladimír Menšík, Dana Medřická, Marie Motlová, Nina Popelíková, Marie Rosůlková, Jiří Adamíra, Miloš Nedbal, Stella Zázvorková a naposledy Pepík Vinklář. Tak ako naša herecká generácia začala odchádzať počnúc Viliamom Záborským, položil som si vtedy otázku, kto bude ďalší. Tak aj v prípade *Nemocnice* sa často v duchu pýtam, kto ďalej? Možno už chýbam iba ja, aby sme si tam hore mohli znova všetci spoločne zahrať.“⁴⁵⁸

⁴⁵⁸ Autorizovaná výpoveď Ladislava Chudíka.

4.5. Ladislav Chudík ako Jan Amos Komenský

Už pri prvých veľkých úlohách vo filme, akými boli Bagár v *Nástupe* či Dabač v *Kapitánovi Dabačovi*, Ladislav Chudík ukázal, ako sa uňho v hereckých postavách symbioticky prekrýva typové s ľudským. Majestátny zjav šiel ruka v ruke s jeho etickou podstatou. Predovšetkým Komenskému, rozsahom i významom najväčšej filmovej role, vtlačil to najvlastnejšie, to chudíkovské – ten zvláštny zväzok striedmeho apolónskeho s nepokojným dionýzovským.

Dvojdielny film *Putovanie Jana Amosa* (1983) vznikol podľa literárnej predlohy Miloša Václava Kratochvíla *Život Jana Amosa*. Na tomto diele autor pracoval vyše desaťročie pod odborným dohľadom historických poradcov i špecializovaných vedeckých pracovníkov z Komeniologického ústavu pri Československej akadémii vied v Prahe. Ďalších päť rokov trvala práca na scenári, ktorý písal spolu s režisérom Otakarom Vávrom. Film o Komenskom nemal ambície stať sa kronikou, ani životopisom. Išlo skôr o to, aby rozšíril obraz o Janovi Amosovi Komenskom, zväčša sa o ňom hovorilo iba ako o pedagógovi – učiteľovi národov. Chcel ukázať aj ostatné stránky Komenského – sociológa, filozofa a politika. Komenský bol pravdepodobne jedným z najvzdelanejších ľudí svojej doby. Vávrov film mal priblížiť Komenského tvorivú činnosť v rokoch 1622 – 1670, čiže v čase jeho najintenzívnejšej práce. Za pokrokové názory bol donútený opustiť svoju vlasť. Našťastie, aj v cudzine ho vnímali ako výnimočného vzdelanca. V sociologickej oblasti sa snažil presadiť do praxe, aby všetci ľudia bez rozdielu mali čo najširšie vzdelanie, bohatí i chudobní, muži aj ženy. Ako politik sa dostal až na kráľovský dvor medzi vplyvných ľudí. Márne tu však vysvetľoval svoje argumenty o nezmyselnosti vojen. V zmysle svojej filozofie navrhoval, aby bola ustanovená organizácia národov, kde by nikto nemal právo veta, ale ktorá by mala politickú silu priviesť k disciplíne „neposlušných“. Aj dnes patrí hold človeku, ktorý v časovom predstihu vyše troch storočí dokázal predvídať, čo všetko môže priniesť zložitost' usporiadania sveta a aké ťažké bude dospieť k uspokojivým dohodám pre všetky krajiny.

Scenár o Janovi Amosovi Komenskom mal režisér Vávra pripravený na nakrúcanie už v druhej polovici sedemdesiatych rokov. A tiež mal dlho pred nakrúcaním ujasnenú predstavu o hlavnom predstaviteľovi. Mal ním byť – akoby symbolicky už druhýkrát – Karel Höger. Nečakaný odchod herca však skrížil režisérovi plány. Scenár zostal ležať na stole ešte ďalších pár rokov. Ladislav Chudík sa však postupne stával hercom z režisérovoho tvorivého

tímu. Vávra ho objavil pre český film – spolupracovali na filmoch *Nástup*, *Sokolovo*, *Oslobodenie Prahy*. Preto s ním počítal do postavy doktora Van Loona. A opäť kľúčovú rolu zohrala náhoda. Chudíka vyskúšal aj v maskérni, aby na jeho tvári dosiahol päťdesiatročný rozdiel a zistil, že je to presne on, kto jeho predstavy o Komenskom napĺňa. Názor podporil aj tvorca masky starca Komenského, známy barrandovský maskér Milan Jandera. Vyhlásil, že ak Komenský, tak jedine Chudík, pretože nikomu maska nesadne tak, ako jemu! Práve táto maska bola vyvrcholením jeho celoživotného majstrovstva, a to napriek tomu, že masky k *Putovaniu Jana Amosa* koncipoval už ako penzista. Hoci jeho rukami prešli doslova stovky českých filmov, a teda aj tváří, z ktorých už mnohé patria legendám filmového plátna, s maskou takej náročnosti, akú si vyžiadal Komenský, sa dovtedy nestretol: „Rozpětí věku přibližně padesáti let vepsat do tváře jediného herce není snadné. Ale jakými maskérskými triky se to dělá, prozrazovat taky nebudu. Zajímavější je, že v případě Komenského nešlo o vytvoření autentické podoby, ale podoby odpovídající představě, kterou lidé o této historické postavě mají, a vycházet přitom z možností herce. Najít právě tohle „mezi“ – je totiž základ masky, její podstata. K podobě takhle velké role se musíte dlouho „prokousávat“, vcítit se do ní, sžít se s ní, abyste i po několikaměsíční přestávce dokázali s přesně stejnou maskou navázat v kratičkém filmovém prostoru,“⁴⁵⁹ vyslovil sa vtedy Milan Jandera. Najrozsiahlejší filmový projekt svojej doby zahŕňal zhruba 145 rolí vrátane detských a v tých podstatných účinkoval celý rad prvotriednych českých (Jiří Adamíra, Jana Brezinová, Petr Čepek, Oldřich Kaiser, Radovan Lukavský, Miroslav Macháček, Boris Rösner, Marta Vančurová) i slovenských hercov: Ctibor Filčík ako filozof Descartes, Mikuláš Huba ako švédsky kancelár Oxenstierna, Zdena Studenková ako Kráľovna Kristína, Leopold Haverl ako Rembrandt van Rijn a v menších postavách sa objavili aj Zuzana Cigánová a Pavol Mikulík. Na realizácii náročnejších scén – na zobrazení Labyrintu sveta – sa podieľal významný český mím Ladislav Fialka.

Otázka, ako spracovať historickú látku, vedie až k úvahe o historizme vo filme, čo je však téma, ktorá vyžaduje osobitný priestor. Nemožno ju však obísť ani pri uvažovaní, ako spodobiť historickú postavu, zvlášť ak nejde o „akčného hrdinu“ dejín, ale skôr o mysliteľa, teda myšlienkového hýbateľa dejín. Vystáva tu oveľa väčšie riziko, že práve historizmus „spôsobí“ statické, či v lepšom prípade ilustratívne filmové spracovanie. Tvorcovia scenár rozvrhli do dvoch chronologicky nadväzujúcich dielov. Prvý diel – do odchodu Komenského z vlasti – obsahuje jeho základy názorného vyučovania – *Slovník česko-latinský*, *Poklad jazyka*

⁴⁵⁹ Hejčová, Helena. Když čtete na titulcích Masky Milan Jandera. In: Kino, 22.3.1983.

českého, *Divadlo světa, Truchlivý, Labyrint světa a srdce ráj*. Potom nasleduje zobrazenie pobytu v poľskom Lešne až do odchodu do Anglicka. V tomto období Komenský napísal *Informatorium školky mateřské, Školu hrou* a základnú myšlienku *Pansofie*. Druhý diel sa odohráva vo Švédsku, v Elblagu, kde pracoval na základe poverenia kancelára Oxenstiernu na reforme švédskeho školstva a zároveň už aj na *Všenápravě*. Po skončení tridsaťročnej vojny sa vracia späť do Lešna a píše svoj tragický *Kšaft umírající matky jednoty bratrské* a celkovú silu nachádza predovšetkým v práci, ktorej výsledkom je slávny *Svět v obrazech – Orbis pictus*. Nasleduje útek do Amsterdamu, kde mu vychádza polovica spisov, najmä štvordielna *Opera didactica omnia* a dopisuje tam *Všenápravu*. Pri uzatváraní mieru medzi Anglickom a Holandskom na sklonku štyridsiatych rokov 17. storočia prednáša svoj slávny veľkolepý prejav *Anjel mieru*. Vzápätí vypracováva návrh na organizáciu národov, ktorá by v budúcnosti politicky strážila mier na svete. V týchto hlavných rysoch a líniách vznikol portrét osobnosti a diela, ktorého význam prekračuje hranice storočí a jazykom tvorcov sa pokúša prehovoriť k dnešku. S rizikom „neprenosnosti“ takto široko poňatej látky zápasili tvorcovia filmu už vo fáze selekcie a spracovávaní nahromadeného materiálu: „Pri psaní scénáre jsme najednou měli s režisérem Vávrou pocit, že moudrost Komenského názorů bude některým divákům připadat jako anachronismus, ale všechno v něm je důležité,“⁴⁶⁰ vyjadril sa scenárista Miloš V. Kratochvíl. Ak si zámerne nezvolili ako tému Komenského životopis v logickej časovej i dejovej chronológii, ale skôr časovo ohraničený vnútorný zápas človeka za svoje názory a presvedčenie, hoci aj rozpracovaný do konkrétnych dramatických situácií, o to náročnejšia je potom úloha herca. Fakt je, že Komenský v *Putování Jana Amosa* vedie predovšetkým dialóg s dobou, a aj to najmä v úvahovej rovine. „Chtěli jsme filmovými obrazy znázornit duševní život, myšlenkový vývoj tohoto neobyčejného člověka. Chvillemi se to zdálo nemožné. Není nic nefilmovějšího než učenec, který jen myslí, sedí a píše,“⁴⁶¹ objasňoval vtedy Otakar Vávra. A tak sa stalo, že obávaná ilustratívnosť skutočne z formálneho hľadiska filmu prevzala na seba úlohu dominantného princípu, z čoho pramenili mnohé jeho úskalia a vo výsledku aj nedostatky. „Pri tomto ilustratívne popisnom pojetí scénáre, kde je pomerne málo scén, v nichž se postava Komenského rozkrývá divákovi v dramatickém střetu, stál její představitel Ladislav Chudík před velmi těžkým úkolem a lze říci, že jen díky jeho prostému, na vnitřní výraz orientovanému herectví se podařilo dát hlavnímu hrdinovi lidský rozměr a

⁴⁶⁰ Novák, Jan. ...aby se lidé dívali na zem. In: Ahoj na sobotu, 20.1.1984.

⁴⁶¹ Vávra, Otakar. Českému filmu jsem dal svůj život. Cesty životem. In: Květy, 22.3.1984.

presvedčivou podobu, z níž nejvýrazněji vystupovaly rysy vřelého vztahu k lidem, moudrosti a neúnavné dělnosti...,“⁴⁶² napísala vtedajšia kritika.

Tvorcovia filmu sa počas nakrúcania museli vyrovnávať ešte aj s iným problémom. Časť českej hereckej obce skutočnosť, že by veľkého Čecha hral Slovák, neniesla vtedy ľahko. „Největší potíž byla s obsazením hlavní role. Karel Höger už nežil a jiná osobnost takového formátu mezi českými herci nebyla. Vyzkoušel jsem dva české herce a Ladislava Chudíka. Chudík byl nesrovnatelně lepší, tak dostal roli Komenského. Stalo se ale něco neslýchaného. Čeští herci se cítili dotčení, že tuto národní roli hraje Slovák, a začali film bojkotovat. Odmítali v něm hrát, a proto jsem velkou část filmových postav obsadil slovenskými herci, kteří se domluvili a vzali i malé role,“⁴⁶³ potvrdzuje režisér Vávra vo svojej autobiografickej knihe *Podivný život režiséra*⁴⁶⁴. „Zarazilo ma, keď som sa dozvedel, že niektorí herci účasť na filme odmietli práve z toho dôvodu, že Komenského hrá Slovák. Pritom, povedzme si úprimne, Komenský bol učiteľom národov a ako taký patril všetkým. Režisér sa tým nedal odradiť a aj menšie postavy obsadil slovenskými hercami. Nakoniec sme dostali rozhrešenie všetci: my sme sa potešili prácou a iní môžu mať pocit zadosťuchinenia v tom, že film nemal divácky úspech, čiže neuspel. Pokoj prachu Komenského. (...) Mňa osobne to ale mrzí a veľa razy som premýšľal o tom, kde sa stala chyba. Možno to bolo dané už tým, že režisér nebol príliš obľúbený, mnohí filmári mu mali za zlé, že sa vedel presadiť v každej dobe. Filmu uškodil aj ten hlasný bojkot, pretože divák už vopred mohol získať akúsi averziu. Na obranu režiséra ale musím povedať, že mal rád historické látky a pristupoval k nim veľmi poctivo. Komenský bol navyše jeho srdcovou záležitosťou. Nevölil povrchný prístup a vopred vedel, že film nebude určený každému. Sám chcel osloviť diváka, ktorý sa dokáže hlbšie zamýšľať nad otázkami života a smrti, nad zmyslom bytia a nebytia. Navyše, jeho profesionálna zaujatosť témou a vytrvalá snaha o jej umelecké stvárnenie boli vskutku obdivuhodné. Pripúšťam, že je to veľmi komplikovaná osobnosť, ale to medzi umelcami nie je žiadna výnimočnosť. Som presvedčený, že ak by divák dostal šancu vidieť film dnes, určite by ho ocenil. (...) Sám za seba môžem povedať, že som postavu Komenského prijal ako veľkú poctu, pretože takáto príležitosť sa hercovi môže naskytnúť iba raz v živote, alebo aj vôbec nie. Ved' Komenský bol

⁴⁶² Solecký, Vladimír. Cesty za hrdinou v životopisných filmech. In: Tvorba, 25.1.1984.

⁴⁶³ Vávra, Otakar. Podivný život režiséra. Praha : Prostor, 1996, s. 290.

⁴⁶⁴ Vydanie autobiografickej knihy Otakara Vávru *Podivný život režiséra* vyvolalo diskusiu, v ktorej zaznel aj takýto názor: „Svou rozlehlostí a významem Vávrovo dílo sice tvoří jakousi páteř českého filmu, ale je to páteř trpící skoliózou, zřejmě nevyléčitelným charakterovým pokřivením.“ Podrobnejšie v článku filmového publicistu Jana Jaroša Století Otakara Vávru. In: Týdeník Rozhlas, č. 8, 2011.

jedným z najvzdelanejších ľudí, akého civilizácia mala. Herecká náročnosť postavy spočívala v stvárnení širokého vekového rozpätia postavy od tridsaťdva po sedemdesiat osem rokov, teda až po smrť. Vyžadovalo to od mňa nielen vysokú mieru disciplinovanosti, ale aj obrovskú disponovanosť čo do hereckej techniky,⁴⁶⁵ spomína Ladislav Chudík. Otázku, ktorá smerovala k faktu, že Slovák stvárňuje Čecha, mu kládli aj podaktorí novinári. Na jednu z nich Chudík vtedy odpovedal až prognosticky predvídavo: „Už vyše tridsať rokov som „dvojdomý“ herec. Som na to hrdý, že som sa k takej profesionálnej disponovanosti vypracoval. Sú však takí, ktorým sa nepáči, že Slovák hrá Komenského a aj takí, čo vôbec neradi vidia, že hovorím alebo hrám po česky. Aj s rizikom ďalších nedorozumení a nepochopení, nemienim sa zmeniť, hoci šovinisti i nacionalisti ma neraz zlíznu jedovatým jazyčkom. Spolupráca Čechov a Slovákov v divadle, vo filme a aj v televízii má takú tradíciu, tak pokračuje a sa prehlbuje, že spomínané názory budú čoskoro už len archeologickými vykopávkami.“⁴⁶⁶ Isté je, že prejavy nevôle českých kolegov mu nikdy neboli ľahostajné. Sám si k tomu už dvadsať rokov pred rozdelením Československa poznamenal: „*Ťažko je Čechom a Slovákom v jednom spoločnom štáte. Ešte ťažšie je „dvojdomým“ hercom.*“⁴⁶⁷ Na záver sa určitá nevôľa voči filmu prejavila aj na Slovensku. Ako sa dozvedáme z poznámok herca, už slovenská premiéra bola podaktorým trňom v oku: „*Treba si zapamätať meno „Demo“. Menovaný je zástupcom vedúceho distribúcie pri Štátnom filme na Slovensku. Bol proti premiére, protokolu, delegácii; vravel, že premiéra bola vo Filmovom klube. Kde, kedy, s kým – nikto nevie. Z hercov nepozvali nikoho. V Bratislave nasadili film do kina Pohraničník. Bez propagácie, recenzie, bez ohlasu v novinách. Slováci nemajú o Komenského záujem.*“⁴⁶⁸

Vo svete film *Putovanie Jana Amosa* vo všeobecnosti prijali podstatne lepšie ako doma. Po premietaní na festivale v Karlových Varoch ho kúpila talianska filmová spoločnosť Airone Cinematografica so sídlom v Ríme, vďaka čomu sa v skrátenej verzii uvádzal v Taliansku, vo Francúzsku a vo Švajčiarsku. Nad premiérou v Paríži, ktorá sa uskutočnila v roku 1984 priamo v paláci svetovej organizácie, prevzalo záštitu UNESCO. Bolo to po prvý raz v histórii svetovej organizácie, kedy prevzala patronát nad filmovým umením. „Mrzí ma, že ani v novom tisícročí nemôžeme povedať, že by bol Komenského odkaz a prínos v oblasti

⁴⁶⁵ Autorizovaná výpoveď Ladislava Chudíka.

⁴⁶⁶ Z osobného archívu Ladislava Chudíka.

⁴⁶⁷ Ibidem.

⁴⁶⁸ Jan Amos Komenský našiel chvíľkový azyl aj na Slovensku, v Skalici, kde na počesť jeho návštevy v roku 1625 postavili bustu – dnes umiestnená v parčíku pri evanjelickom kostole.

vedy, pedagogiky, politiky či umenia dôsledne preskúmaný a zhodnotený. Hoci bol veľký idealista a fantasta, presne vedel, v čom sa história opakuje a v čom sa ľudstvo rovnako opakovane dopúšťa chýb. Jeho významové chápanie slova mier je dodnes aktuálne. Tvrdil, že rovnako ako je šlabikár základom vzdelania, tak je aj mier základom života. Zachytáva to aj pasáž vo filme, keď Komenský v roku 1667 ako sedemdesiatpäťročný vystupuje na mierovom zasadnutí v Brede za účasti anglických, holandských, francúzskych a dánskych delegátov: „Jestli jste však zdvihli proti sobě válku jen proto, abyste jedni před druhými opanovali mořské cesty k cizím národům a zmocnili se tam trhů a zisků, pak je to ohavnost a hanba, kterou nelze ničím omluvit. Cena lidského života přece nespočívá v rozmnožování majetku!“ No povedzte, nie je to aktuálne aj dnes? Cenné na filme boli nielen autentické výroky Komenského, ktoré spisovateľ a v tomto prípade aj scenárista Miloš V. Kratochvíl použil, ale aj mnohé predmety, s ktorými skutočne prichádzal do styku. Som rád, že som jeho nadčasový odkaz mohol aspoň svojou troškou oživiť. (...) Mňa osobne herecké stretnutie s Komenským obdarilo radou do života k nezaplateniu. Oveľa viacej som si začal uvedomovať, že človek musí s časom narábať šetrne a so slovom uvážlivo. Tak ako to hovorí postava Komenského: „Mluviš-li, mluv k věci. Mluv tedy, nikoli, aby ses líbil, ale abys tvořil; nikoli, abys ukazoval dým věci, nýbrž věc. Řeč pravdy je prostá. Kde třeba činů, jednej a šetři slov.“⁴⁶⁹ – dodáva po rokoch Ladislav Chudík, ktorému sa v postave Komenského objektívne podarilo cez prizmu vlastného humanizmu zosobniť český humanizmus s nadnárodným ohlasom. Ako zrelý sedemdesiatnik však trpkou poznámenal: „Musím říct, že se mně i dotklo, že film nikomu nestál ani za to, aby jej česká televize odvysílala alespoň v roce 1992, u příležitosti 400. výročí narození Komenského.“⁴⁷⁰ Veľké zadosťučinenie mu v roku 1999 priniesla cena *Za úsilie o nápravu vecí ľudských*, každoročne udeľovaná významným medzinárodným osobnostiam Nadáciou Pangea, ktorá bola založená práve pri príležitosti 400. výročia od narodenia Komenského.⁴⁷¹

V skutočnosti ani režisérovi Vávrovi od počiatku nešlo o masový úspech filmu, ale skôr o naplnenie vyššieho zámeru. V tomto bol s nikým neporovnateľný tvorca, aj keď uhly

⁴⁶⁹ Krénová, Ľubica. Ladislav Chudík. Bratislava : Divadelný ústav; Slovart, 2009, s. 350.

⁴⁷⁰ Krénová, Ľubica. Ladislav Chudík letos pětasedmdesátiletý. In: Xantypa, Červen 1999.

⁴⁷¹ Nadácia Pangea so sídlom v Prahe bola založená v roku 1991 ako uznávaný mecenáš pre všetkých, ktorí sa rozhodli podporovať rozvoj vzdelanosti či prispieť k zachovaniu a obnove pamiatkových objektov. Jednou z jej aktivít je udeľovanie výročnej ceny „Za úsilie o nápravu vecí ľudských“, ktorú Ladislav Chudík získal v roku 1999 spolu s českým exilovým publicistom a porevolučným ministrom kultúry ČR Pavlom Tigridom. Medzi doteraz ocenenými sú okrem iných aj I. Bergman, J. Y. Cousteau, J. Foglar, J. Hanzelka a M. Zikmund, V. Havel, M. Kubišová, R. Lukavský, R. Messner, L. Vaculík, M. Vášáryová, A. Wajda, O. Wichterle a ďalší.

pohľadov menil podľa optiky doby. Celkovo sa vydával náročnejšou cestou: buď prepisoval klasické literárne látky, alebo šiel po dejinných stopách, aj tých najstarších, kde sa neobišiel bez dôkladného štúdia historických prameňov. Napriek tomu posudzovanie filmového odkazu režiséra, ktorý začínal ako talent – zjavenie, ale ktorý chcel tvoriť za každých okolností a bol ochotný adaptovať sa na nejednu poprevratovú situáciu, nie je jednoznačné. V priebehu desaťročí si vyslúžil charakteristiky ako klasik českej prispôsobivosti, génus priemernosti či Salieri českého filmu, veľký inkvizítor, Rasputin z Barrandova... Aj úroveň jednotlivých filmov bola viac-menej kolísavá, navyše cez väčšiu časť jeho diela sa ako červená niť tiahne poplatnosť pátosu doby. Kontroverznú tvorbu režiséra charakterizoval v roku 1980 normalizačný filmový publicista Jan Kliment takto: „Svojím spôsobom je jedinečný, i keď nie výnimočný. (...) Vávrovo dielo je obrovské, impozantné, podmanivé. Ani ten, kto by chcel vzniesť hocaké čiastkové námietky, nemôže namietiť proti celku diela. (...) Vávru môžeme milovať, i nemusíme. Nemožno ho však opomenúť. Možno ho obdivovať i kritizovať, nemožno prehliadnuť. Natrvalo sa zapísal do dejín filmového umenia. Nakrútil filmy lepšie i horšie, nežil a nepracoval však vo vzduchoprázdne. A čas bude i naďalej podliehať zmenám.“⁴⁷² Časový odstup troch desaťročí od tejto charakteristiky umožňuje „vyjasnenie“ pohľadu. Hodnotenie dnes iného filmového publicistu Jana Jaroša je zreteľne oslobodené od vyhýbavosti a vágnosti: „Přesně kopíroval křivku měnících se politických poměrů a jakoby v souznění s nimi se občas podílel na znicotnění a ideologickém područenství filmové tvorby, zatímco jindy pomáhal, aby se rozlétna k výšinám.“⁴⁷³

Ladislav Chudík, známy disciplinovanosťou, pracovitosťou, hereckým hľadačstvom, maximalizmom a odovzdanosťou postave, veľmi rýchlo pre seba objavil v režisérovi Otakarovi Vávrovi obohacujúceho partnera. Svojou komplexnou profesionalitou sa mu stal vzorom: „Vzdávám hold tejto pracovitosti, ktorú som mal možnosť „preveriť“ aj v ťažkých, náročných a zložitých situáciách pri nakrúcaní filmu Sokolovo. V zime i mraze, vo vetre, čo prefukoval aj kosti, stál hodiny a hodiny vedľa kamery, povedali by sme na kapitánskom mostiku, a zvädzal zápas o podobu svojho filmu. Znovito, neúnavne, veľkoryso, s profesionálnou perfektnosťou, ktorú oceňuje aj neprajník.“⁴⁷⁴ poznamenal si vtedy do zápisníku. „Je to člověk s nevyčerpatelnou energiou. Už ako deväťdesiatnik mi napísal list, že

⁴⁷² Kliment, Jan. Živý klasik. In: Film a divadlo, 6.3.1981.

⁴⁷³ Jaroš, Jan. Století Otakara Vávru. In: Týdeník Rozhlasu, 2011, č. 8, s. 16-17.

⁴⁷⁴ Z osobného archívu Ladislava Chudíka.

by chcel urobiť ešte ten svoj posledný film o niekdajšom ministrovi zahraničných vecí Janovi Masarykovi, synovi prezidenta Tomáša G. Masaryka, ktorého náhle ukončenie života vyskočením či vypadnutím z okna Černínského paláca v Prahe je dodnes predmetom sporov, či išlo o samovraždu alebo vraždu...“⁴⁷⁵ dodáva L. Chudík s úprimným obdivom.

⁴⁷⁵ Český filmový režisér Otakar Vávra sa vo februári 2011 dožil úctyhodného veku sto rokov.

4.6. Záver umeleckej kariéry v českej filmovej a televíznej tvorbe

V období vrcholiaceho mečiarizmu na Slovensku, keď slovami Vladimíra Mečiara, otca komplexného politicko-spoločenského fenoménu, Ladislav Chudík patril k „pseudoumelcom“ a „treťotriednym hercom“, bolo na jeho vystupovanie v slovenskej televízii uvalené nepísané embargo. Slovenská televízna tvorba v tom čase už odrátavala posledné „televízne pondelky z Bratislavy“ do ich úplného zániku. L. Chudík ani na záver nebol doma prorokom. Kariéru televízneho herca – triumfálne aj s ocenením – uzavrel v Čechách v poviedkovom filme *Poslanie s podrazom* a dvoma pokračovaniami seriálu *Nemocnice na kraji města* (2001, 2007).

Podmanivú kombináciu láskavosti a zmyslu pre humor v jemných, až filigránsky prepracovaných nuansách, uplatnil Ladislav Chudík v úlohe múdreho, ale riadne nepraktického etymológa, profesora Romana Zahrádku – vo svojej poslednej televíznej postave. Do videofilmu pre Českú televíziu *Poslanie s podrazom* (2001) ho obsadil autor scenára a režisér Milan Růžička, s ktorým v minulosti spolupracoval pri nakrúcaní dokumentárneho filmu o Karlovi Högerovi. *Poslanie s podrazom* je dvojpríbehom o starých láskach a šikovnej manipulácii s ľuďmi. V druhej poviedke *Podraz* ide o vdovca, starého pána profesora Romana Zahrádku, ktorý odmieta opustiť byt v obstarožnej vilke, kde prežil celý svoj život, obklopený knihami. Zbaviť sa ho chce zahraničný reštituent, aby mohol vilu predať so ziskom. Druhou postavou je profesorov švagor, inštalatér Řeřicha (Josef Somr), ktorý sa lepšie vyzná v ľuďoch, ale prekvapujúco aj v knihách. Treťou postavou v príbehu je stará pani Julie (Květa Fialová), ktorá sa po dlhoročnej emigrácii „náhodne“ stretáva so svojou prvou láskou Zahrádkom. Pohnútkou jej návštevy však nie je dávny cit, ktorým u vdovca vyvoláva plané nádeje, ale podvodná snaha vystáť starého profesora dobrovoľne, s malým odstupným. Obyčajný ľudský čin jeho švagra pomôže profesorovi a ich vzájomné priateľstvo obom uľahčí starobu. S profesorom Zahrádkom, vtipnou i dojímavou tragikomickou hereckou postavou, zvíťazil Ladislav Chudík na 24. ročníku festivalu českej filmovej a televíznej komédie Novomestský hrniec smiechu 2002, kde prevzal Cenu za najlepší mužský herecký výkon. Predsedkyňou poroty na festivale, kde v minulých ročníkoch zväčša triumfovali takí českí herci ako Vlastimil Brodský, Květa Fialová, Iva Janžurová, Jiří Lábus, Eva Holubová, Jiří Krampol či Naďa Konvalinková, bola vysoko rešpektovaná česká dramatická i komediálna herečka Jiřina Jirásková. Príjemným paradoxom pre herca Chudíka je, že to bola

jediná cena, akú v živote dostal na festivale, a navyše za komediálny herecký výkon.

„Chudíkov dar komunikovať v živom vzťahu s rôznymi generáciami, jeho danosť nebyť povýšenecký a schopnosť používať reálny tón – toto všetko predpokladá jednu veľmi dôležitú vec, a síce zmysel pre humor a dobrosrdečnosť. Ono ten humor s dobrosrdečnosťou spolu dosť súvisia,“ mieni Chudíkov najbližší kolega Martin Huba, ktorého slová plne korešpondujú s hereckým výsledkom L. Chudíka v ocenennej „dobrosrdečnej“ postave etymológa Zahrádku. „Je zvláštne, že pán Chudík pri všetkej svojej osobnej vznešenosti a vznešenosti, ktorú na javisku používa, je človek s neobyčajnou spätosťou s humorom, s mimoriadnym darom humoru porozumieť. Aj keď o sebe tvrdí, že k humoru nemá veľmi blízko. Je to dobrosrdečný človek a základným nosičom humoru je práve dobrosrdečnosť. Preto všetky Chudíkovy postavy veseloherného žánru boli veľmi očarujúce. Dokonca by som povedal, že mal tieto postavy úprimne rád a rovnako rád poskytoval presvedčivé dôkazy o tom, že sa v oblasti komediálneho žánru pohybuje suverénne a ako herec sa v ňom cíti dobre, a to aj napriek tomu, že mnohí si vždy mysleli, že nie je jeho dominantou.“⁴⁷⁶

So slovenským filmom sa, žiaľ, rozlúčil o vyše desaťrošie skôr a odvtedy mu nikto žiadnu príležitosť neposkytol. Z Barrandova dostal predposlednú aj poslednú dôstojnú a adekvátnu úlohu jeho hereckému majstrovstvu. Prvú v českom celovečernom debute – dá sa povedať – česko-slovenského režiséra Mateja Mináča s názvom *Všichni moji blízcí* (1998).⁴⁷⁷ Poetický príbeh rodiny Silbersteinovcov sa odohráva bezprostredne po podpísaní Mníchovskej dohody v roku 1938, pričom každý člen rodiny sa so svojím židovským údelom vyrovnáva inak. „Je to vlastne záskok za Vlastimila Brodského, ktorý tuto roli neprijal a opäť jsem byl v těsném časovém termínu, jak se říká, obdařen. Hraji tam otce a jsem na to opravdu hrdý, protože mé syny ztvárňují takoví velcí čeští herci jako Pepík Abrahám, Jiří Bartoška, Jiří Lábus, Ondřej Vetchý a polský herec Krzysztof Kolberger. K této úctyhodné sestavě patří i moje filmová manželka, kterou hraje paní Květa Fialová. Té příležitosti si velice vážím, i když je to téma, od něhož se lidé spíš odvracejí,“⁴⁷⁸ zdôraznil Chudík.

Druhú, a pravdepodobne aj úplne poslednú úlohu pred kamerou vo filme *Kawasakiho růže* (2009) dokonca zavŕšil najvyšším ocenením Českej filmovej a televíznej akadémie Český

⁴⁷⁶ Krénová, Ľubica. Ladislav Chudík. Bratislava : Divadelný ústav; Slovart, 2009, s. 329-330.

⁴⁷⁷ Film *Všichni moji blízcí* po prvý raz priblížil dnešnému divákovi postavu Angličana Nicholasa Wintona, ktorý prišiel koncom roku 1938 do Prahy, aby uskutočnil svoj plán na záchranu 669 židovských detí. Režisér Matej Mináč je súčasne tvorcom medzinárodne oceňovaného dokumentárneho filmu *Sila ľudskosti – Nicholas Winton*. V roku 2011 na film nadviazal celovečerným hraným dokumentom *Nickyho rodina*.

⁴⁷⁸ Krénová, Ľubica. Ladislav Chudík, Letos pětasedmdesátiletý. In: Xantypa, Červen, 1999.

lev za nejlepší herecký výkon vo vedľajšej úlohe. Český režisér Jan Hřebejk často a rád spolupracuje so slovenskými hercami – v jeho filmoch sa už objavili Emília Vášáryová, Anna Šišková, Ingrid Timková, Martin Huba, Csongor Kassai a iní. Možno až s odstupom času si uvedomíme, aké vzácne a už nikdy nezopakovateľné môže byť, keď režiséri pamätajú na odchádzajúcich hercov a ešte vystihnú ten čas, kedy môžu v poslednej postave zúročiť bohatú hereckú, ale aj ľudskú skúsenosť. V tomto zmysle je vyčerpávajúcim príkladom postava Kafku v stvárnení osemdesiatšesťročného Ladislava Chudíka, ktorý sám zažil niekoľko režimov, päťdesiate roky, ale aj neodbytný pocit na začiatku takzvanej normalizácie, že ho niekto neustále sleduje, že sa v dôsledku emigrácie dostal pod drobnohľad Štátnej bezpečnosti. Odrazu človek na určitých miestach začne stretávať tie isté neznáme tváre, len tak mimochodom sa stane svedkom umelo vyprovokovaných situácií, aby na ne spontánne zareagoval a prejavil tak svoj postoj, dokonca aj v domovskom divadle... Pripomeňme si vlastné slová Ladislava Chudíka: „Dodnes neviem, koľko eštebákov bolo na mňa nasadených...“. Kafka, bývalý vyšetrovateľ Štátnej bezpečnosti, na sklonku prvého desaťročia tretieho tisícročia – v zdraví, pokoji a v kruhu milovanej, ekonomicky zjavne dobre zabezpečenej rodiny, obklopený vnúčatami nič netušiacimi o jeho minulosti – oslavuje okrúhle jubileum. Viny spred roku 1989 sú dávno premlčané, a preto niet dôvodu neradovať sa zo života. Idylický obrázok starca s láskavým pohľadom mrazivo kontrastuje s pravdou, o ktorej odhalenie sa tvorcovia snímky usilujú. „Na začiatku filmu padne závažné obvinění. Zeť, který žálří na svého tchána, ho nařkne z udavačství. Nevidíme, zda je obvinění oprávněné nebo není. A pokud ano, zda se vše odehrálo způsobem, jakým je to prezentováno. Sledujeme informaci, která se na počátku jeví jako pomluva a hřích, který se odehrál v minulosti, a začíná postupně měnit životy lidí a vytvářet paradoxní situace. Pozorujeme jednotlivé postavy, jak na toto obvinění reagují, hájí ho nebo zpochybňují,“⁴⁷⁹ hovorí režisér Jan Hřebejk. Napriek tomu, že film dopláca na priveľmi komplikovaný scenár (vrátane „origami“ názvu s vykonštruovanou väzbou na japonského maliara Toshira Kawasakiho), odbiehane od hlavnej témy, rozdrobovanie príbehu do množstva vedľajších postáv, je to prvý film v Českej republike, ktorý má snahu celkom seriózne sa vyrovnáť s komunistickou minulosťou (s podobne záslužnou ambíciou ako nemecký film *Životy tých druhých*) a navyše v plnej nahote ukázať, že sa vlastne od takej minulosti dodnes nedokáže očistiť. Český film síce rozpráva český príbeh, ale vo svojej podstate vypovedá o období našej

⁴⁷⁹ Bližšie In: <http://cinemo.cz/kawasakiho-ruze>

spoločnej československej histórie.⁴⁸⁰ Film kladie otázky: kto bol zradca, kto hrdina a kto ním je dnes, keď nielenže je všetko zabudnuté, ale ani nič nie je odčinené – film reflektuje aktuálnu realitu a prináša zamysleniahodný zážitok. Nezasahuje diváka ani tak svojím súčasným príbehom, v ktorom obratne prepája prítomnosť s minulosťou, ako problémom, ktorý sa snaží otvorene pomenovať. V najkryštalickejšej formulácii sa mu to darí predovšetkým prostredníctvom postavy Kafku.

Kafka je herecky príťažlivá a zároveň náročná rola nielen tým, že ide proti Chudíkovmu typu, ale aj tým, že jej skúsenosť oproti hercovej prichádza akoby z druhého strany brehu. Režisér vedome staval na to, že Ladislava Chudíka predstaví divákovi vo veľmi neobvyklej úlohe. Efekt, ktorý tým sledoval, sa vďaka hercovmu sugestívnemu stvárneniu dostavil až nad očakávanie. Chudík civilnými výrazovými prostriedkami, ktoré starostlivo volí – nasadzuje iba podmanivý hlas, gestá rúk, nepatrný pohyb prstov a minimalistickú mimiku – , nestvárňuje „do očí bijúcu“ hyenu, pričom jeho Kafka, s „detektorom v hlave“, tak vo výsledku plne vyznieva. „Já na nikoho ruku vztáhnou nemusel... Jenom netaľentovaní se uchylovali k násilí,“ hovorí celkom vecne. Zdvorilosťou a až priateľským postojom odzbrojuje aj dokumentárny filmový štáb, ktorý nakrúca a pritom odhaľuje skutočný život onedlho aj cenou Pamäti národa uznaného renomovaného psychiatra Joseka. „Vy si taky myslíte, že mě oblaťnete, s tím počítám a je mi to jedno,“ dodáva Kafka úplne vyrovnané. Nikto nemá potrebu akokoľvek s ním účtovať, naopak, jeho ústretovosť mu oplácajú maximálnou slušnosťou. Pochopiteľne, od času, kedy sa dialo to, o čom Kafka tak pokojne a celkom samozrejme rozpráva, uplynuli povedzme tri-štyri desaťročia a tí, ktorí túto takmer „rozprávku“ v podaní doslova „rozprávkového deduška“ počúvajú, tých sa to už citovo nedotýka. Je to pre nich viac investigatívny než morálny problém. Napokon ide o jazvy nie ich rodičov, ale už prarodičov. V uhladenej forme sa ukrýva morbidný obsah. Tento paradox je princípom, na ktorom funguje presvedčivosť filmu a jeho postáv na čele s Kafkom v obsadení nevinne a dobrosrdečne vyzerajúceho už naozaj starým Chudíkom, „ktorý v roli zasloužilé estébácké svině působivě mísí nebezpečnou inteligenci s bezcharakterní věcností a aurou hada, o kterém víme, že v minulosti mnohokrát s radostí uštknul. Je báječné, že se Chudík notně po osmdesátce dočkal role, která alespoň v některých diváckých očích konečně přebije

⁴⁸⁰ Na filme *Kawasakiho růže* okrem troch slovenských hercov (Martin Huba, Ladislav Chudík, Milan Mikulčík) v prvých troch hlavných úlohách, participoval aj slovenský producent Rudolf Biermann a kostýmová výtvarníčka Katarína Bieliková.

legendárního primáře Sovu“⁴⁸¹. Ak herec v takomto vysokom veku získa ocenenie, môže to budiť dojem, že mu bolo udelené skôr za vek, snáď aj z určitej nostalgie, nie celkom za výkon. V prípade Ladislava Chudíka a jeho Českého leva za vytvorenie postavy Kafku, je ocenenie naozaj oprávnené. Pri jeho preberaní nastala v preplnenej pražskej Lucerne „minúta aplauzu“ ako potvrdenie správnosti voľby a Ladislav Chudík na to bezprostredne zareagoval: „Vnitřně jsem přesvědčen, že *Kawasakiho růže* je nádherná tečka za mým hereckým životem – divadelním, televizním i filmovým.“⁴⁸² Napokon herec, trápia sa najmenej jednu tretinu svojej kariéry s pamäťou, by zrejme na text podobne náročnú postavu ťažko zvládal aj v mladšom veku, nebyť novej filmovej metódy, ktorú Jan Hřebejk uplatnil po prvý raz. Vďaka digitálnej technológii a snímaniu na dve kamery sa tvorcovia nemuseli obmedzovať v spotrebe filmovej suroviny. Často sa snímali herci aj mimochodom, napríklad vo chvíľach, keď sa iba pripravovali na scénu a opakovali si texty. Vznikali tak veľmi autentické zábery, ktoré bolo možné kombinovať s tými reálne nakrúcanými a vytvárať mnohé varianty v rámci strihovej skladby filmu. Pre Ladislava Chudíka bol takýto spôsob tvorby, vzhľadom na pokročilý vek i menšiu disponovanosť, nesmierne oslobodzujúci. Výsledkom je živá, plastická, hodnoverná a hodnotná (rozlúčková) herecká kreácia.

⁴⁸¹ Ondřej Vosmík. In: <http://film.moviezone.cz/kawasakiho-ruze/recenze/>

⁴⁸² Spáčilová, Mirka. Chudík: Kawasakiho růže je nádherná tečka za mým hereckým životem : Rozhovor s Ladislavem Chudíkem. In: iDnes.cz/Kultura, 8.3.2010.

V. Poézia, umelecký prednes a kultúra reči

5.1. Recitátor českej a slovenskej poézie

Poézia v rebríčku „siedmich divov“ Ladislava Chudíka v už spomenutej publicistickej relácii Slovenskej televízie *Mojich sedem divov* sa ocitla na treťom mieste – po matke a železnici.⁴⁸³ Až za poéziu zaradil herectvo, potom lásku, Benátky a na siedme miesto smiech. Recitácia je preňho intímnu spoveďou vlastnej duše. Citovým stretom básnika a samého seba. Dobrý recitátor musí byť predovšetkým „odklínačom“ veršov, teda vykladačom básne. Na rozdiel od hereckej postavy sa za slová poézie nemôže skryť. Naopak, musí sa prostredníctvom nich akoby úplne obnažiť.

K jedinečným recitátorom patrila v zakladateľskej generácii slovenských divadelníkov naslovovzatý mág slova Ján Jamnický. Zakladateľom profesionálnej recitátorskej školy na Slovensku bol Viliam Záborský. Navyše, v čase Chudíkových recitátorských začiatkov bola konkurencia medzi mužskými interpretmi poézie veľmi silná. Okrem Jamnického a Záborského tu boli aj Mikuláš Huba, Karol Machata, Gustáv Valach, Július Pántik. A predsa, vždy bol a dodnes je práve Chudík spomedzi všetkých nezameniteľný. Vyčleňoval sa svojou originálnou „inakosťou“ a tým, čo prišli po ňom, bol učiteľom a vzorom súčasne. Milan Lasica, obdivovateľ slávnej gardy slovenského povojnového divadla, to vnímal rovnako: „Patrí síce do rovnakej generácie ako Záborský a Huba, ale oni boli veľmi patetickí a zakladali si na tom. (...) zatiaľ čo Chudík bol veľmi autentický, dokonca aj v recitovaní. (...) Vtedy to pôsobilo ako zjavenie.“⁴⁸⁴ Čím to je? V čom tkvie podstata originálneho chudíkovského recitačného štýlu?

Pri analýze vývoja recitácie Ladislava Chudíka nemožno obísť cestu vývoja samotného recitačného umenia – akoby v zrýchlenej slučke – ako ju v jednej zo svojich podstatných štúdií *O recitačnom umení* popísal český estetik Jan Mukařovský, ktorý sa v nej opiera o poznatky Borisa Ejchenbauma⁴⁸⁵. Až do deväťdesiatych rokov 19. storočia existovala iba tzv. herecká recitácia – báseň bola pre herca dramatickým monológom, výsekcom z roly.

⁴⁸³ Lesná železnica, úzkokoľajka v rodnom Hronci patriaca do fondu Národných technických pamiatok, sa stala symbolom detstva Ladislava Chudíka. Na jej fyzickej záchrane v 80. rokoch sa významne spolupodieľal.

⁴⁸⁴ Štrasser, Ján; Lasica, Milan. Jenže já jsem jen komik... ; Rozhovory s Jánom Štrasserom. Praha : XYZ, 2005, s. 30-31.

⁴⁸⁵ Bližšie In: Ejchenbaum, Boris. O kamernoj deklamácii. In: Literatura, Leningrad, 1927, s. 226.

Herec verše „hral“ ako na javisku a jeho nadužívanie hlasu ako základného výrazového prostriedku viedlo k deformovaniu rytmu a k významovo jednotnému prúdu básne, v dôsledku čoho nemali šancu vyznieť jej vnútorné súvislosti. Koncom 19. storočia sa poňatie recitácie zásadne mení a Mukařovský na ilustráciu tohto procesu uvádza názorový spor dvoch básnikov, ktorý označuje za spor o nové a staré poňatie recitácie. Na jednom z literárnych večerov miestnej aristokracie na Hlávkovom zámku v Lužanoch v roku 1898 vyzval Julius Zeyer kolegu básnika Adolfa Heyduka, aby recitoval z jeho Karolínskych epej. Vzápätí sa Zeyer ohradil, že to recituje ako „prózu“, a nie ako „básnický presne odmerané verše a slohy“. Zo sporu vyplýva, že Heyduk bol prívržencom starého poňatia recitácie, ktorej predobrazom bola tzv. herecká recitácia, ktorú Heyduk v tomto prípade poňal ako prerozprávanie veršov. Zeyer zastával recitáciu, ktorá vychádzala z tradičnej deklamácie francúzskych klasikov a požadoval presné oddeľovanie veršov, dodržiavanie rytmu a intonácie. Zhodou okolností Zeyerova predstava o recitácii v tom istom období nadobúdala normatívny charakter, o ktorý sa zaslúžil Ejchenbaum vytvorením uceleného systému zákonitostí recitácie. Ejchenbaumov systém zdôrazňoval prednes založený na rytmickej osnove, intonáciu vybudovanú na nerozlučnom vzopätí melódie hlasu a rytmu – inými slovami, členenie prednesu v súlade s rytmicko-melodickou osnovou básne. Až na poslednom mieste sa mohla uplatniť osobitosť recitátora. Krátkozrakosť systému tkvela v tom, že nebral do úvahy význam veršov, myšlienku básne – jednoznačne nadradzoval zvukovú realizáciu nad významotvornou rovinou, čo rovnako spelo k „inej“ k monotónnosti prednesu. Napriek tomu práve tento systém položil základy recitácie ako samostatného umenia a jeho životnosť podporil neskôr štrukturalizmus, ktorý objavil možnosti recitátora v bohatosti štruktúry ľudského hlasu (artikulácia, expirácia, intonácia, timbre atď.). Recitácia sa tým ešte viacej zakuklila do monotónnosti a stala sa výlučne reprodukčným umením. Význam Mukařovského štúdie z roku 1946 spočíval v tom, že svojimi príslovečnými senzormi na všetky druhy umenia ako prvý zachytil zmenu a pokúsil sa ju pomenovať. Kým spôsob interpretácie v českom prostredí sa začal práve v tomto období, v 40. rokoch 20. storočia, uberať smerom k individuálnemu rozkrývaniu významu veršov priamo recitátorom, na Slovensku doznieval romantický pátos a deklamačná škola. Zaľúbenie v zvukomalebnosti prednesu na úkor významovej analýzy textu nachádzal nestor slovenského profesionálneho recitátorstva Ján Jamnický a uviazli v ňom aj mnohí jeho nasledovníci – Viliam Záborský, Mikuláš Huba, Karol Machata, Gustáv Valach a z mladších dokonca aj Štefan Kvietik. Zo žien

predovšetkým Eva Kristínová. Nie je preto prekvapujúce, že tomuto všeobecne platnému trendu v čase nástupu do hereckej profesie a prvých dotykov s poéziou automaticky podľahol aj Ladislav Chudík. Jan Murařovský v roku 1966 dopisuje k svojej štúdiu dodatok, ktorý už nemá charakter prvotného pozorovania, skôr iba konštatuje, že jeho tušenie vývoja sa potvrdilo a vývoj sa ustálil. Do formálne obmedzujúceho procesu prednesu definitívne vstúpila rovina významová a významotvorná, teda priestor pre vlastné dielo recitátora. Zmena v pohľade na recitáciu neznamenała, že jedno nahradilo druhé. Novovzniknutý recitačný štýl, ako ho nazýva Mukařovský, sa do určitej miery vrátil k východiskovej „hereckej“ recitácii, teda k prerozprávaniu básne, ako sa o to kedysi pokúšal Adolf Heyduk, avšak na inom vývojovom stupni a s tlmenejšími zvukovými výrazovými prostriedkami. Recitátor síce neporušuje eufonickú organizáciu básnického textu, ale výraznou mierou vstupuje do jeho významov. „Oč méně nadsazeně (ve srovnání s recitací *hereckou*) užívá dnešní recitace hlasových prostředků, tím schopnější se stává pro vyjadřování významové rozmanitosti. (...) Nový recitační styl... je dialektickou syntézou dvou předchozích etap a odpovídá povaze dnešního básnictví,“⁴⁸⁶ píše Mukařovský. Ladislav Chudík ako prvý zo slovenských profesionálnych recitátorov pochopil, že podstatné pre správny prednes je, aby rytmus a zmysel boli v rovnováhe. Dodržiavanie rytmu – podľa ruského formalistu J. N. Tynjanova konštruktívneho princípu – znamená dodržiavanie niekoľkých rytmických činiteľov, ktoré však nie vždy musia byť prítomné (metrum, tempo, artikulácia, agogika, pauza, hlásková eufónia atď.), a ktoré v konečnom výsledku nemôžu „obmedzovať“ hľadanie zmyslu. Pre Ladislava Chudíka sa hľadanie zmyslu veršovaného slova stalo súčasne hľadaním cesty, spôsobu, ako vnímateľa osloviť a získať.

Na Slovensku nastal najväčší zlom v umeleckom prednese poézie až začiatkom 60. rokov, opäť teda s časovo adekvátnym vývojovým oneskorením než v Čechách. Na druhej strane mal rýchlejší a možno aj „prevratnejší“ charakter, nakoľko sa v jednom okamihu stretlo niekoľko novotvarov. Okrem odklonu od deklamácie, ktorý išiel ruka v ruku s osamostatnením básnického umenia, priniesli 60. roky aj všeobecný „odpor k páťosu“. Výrazný podiel na zmene v prístupe k recitovaniu mal hlavne vstup médií do života. Už prenos recitácie „naživo“ do rozhlasu si vynútil tľmenie hlasových prostriedkov a celkovú tendenciu k „rozprávačskému“ štýlu. Televízny prenos recitácie ešte viac obmedzil hercove

⁴⁸⁶ Mukařovský, Jan. O recitačním umění : Dovětek z roku 1966. In: Jan Mukařovský; Studie I. Brno : Host, 2007, s. 441.

mimické výrazové prostriedky a celkovo so sebou priniesol fenomén „prihovárania sa“ divákovi. Ladislav Chudík sa vedome začal vzdďaľovať od intonačných kriviek svojich predchodcov a vydal sa vlastnou cestou. Čoskoro mnohí z jeho starších kolegov začali práve pod jeho vplyvom pristupovať k prednesu poézie v tom zmysle, ako to v roku 1962 popísal aj český kolega Karel Höger, ktorý sa sám vyčleňoval depatetizovaným prístupom k herectvu i k recitovaniu. „...jdu za myšlenkou pod slova, za autorovým úmyslem. (...) Jen amatér jde za myšlenkou přes techniku, protože s tou nejvíc zápolí, pokládá ji za prvotně důležitou. Čtec-profesionál si už dávno techniku osvojil, je mu nástrojem citlivě ovládaným ve službách uměleckého díla. Přílišné zdůrazňování techniky na úkor procítěnosti a hlubokého porozumění autorovi přineslo u nás vlnu šedivismu. V této souvislosti bych rád upozornil na velmi dobrou recitační úroveň slovenských čteců – Záborského, Chudíka, Pántika –, pohybujících se v téže napjaté rovině, v níž básník tvořil. Posluchači jim věří, zatímco u nás přeceněním technické stránky se často stává, že recitátoři autorovu ideu předkládají, ale netlumočí.“⁴⁸⁷ Ladislav Chudík to formuluje takto: „Snažím sa bezo zvyšku odovzdávať do služieb veršov. Byť v službách znamená vyvážiť balans medzi slovami básnika a postojom recitátora k nim. Hovoríte za básnika, pričom musíte byť sám sebou. Vystupujete pred neho, ale nemôžete ho prekryť. Preto často zdôrazňujem, že nechcem recitovať, ale prihovárať sa. A tu vzniká kameň úrazu: nesmiete priveľmi pridávať, ale ani uberať. Nesmiete počúvať svoj hlas, ako ním krásne „melodizujete“. Rozhodujúci je váš vnútorný hlas, ten musí znieť pod povrchom vecí a dejov. Vtedy je to ono, ak nie, ste maximálne ornamentom básnika.“⁴⁸⁸ Ladislav Chudík teda nerecituje, ale prihovára sa. Základom jeho svojbytného recitátorského majstrovstva, prirodzeného civilného štýlu prednesu, je tenzné lavírovanie medzi naratívnym a rétorickým podmanivým vykladačstvom. Z jeho prednesu je zrejmé – ako hodnotí Václav Sulecký –, že uvažuje nad „smyslem umění recitace. A nejen slovně se hlásí k takovému pojetí přednesu, při němž herec nevystupuje do popředí, ale chce sloužit textu, spíše jen nabízí divákovi své chápání myšlenek básníka: z projevu tohoto umělce vždy cítíme, jak se nad básníkovým textem hluboce zamýšlel a že si k interpretaci volí vždy text, který je mu vnitřně blízký.“⁴⁸⁹

⁴⁸⁷ Höger, Karel. Z hercova zápisníku. Praha : Melantrich, 1979, s. 213.

⁴⁸⁸ Autorizovaná výpoveď Ladislava Chudíka.

⁴⁸⁹ Sulecký, V.: Podle mého názoru, Tvorba, 20.6.1984.

Ladislav Chudík ovládal aj iné majstrovstvo. Vedel sa poslucháčovi nielen prihovoriť, ale ho aj zaujať, získať, vtiahnuť... chytiť a nepustiť. A ešte niečo, čo sa nie každému recitátorovi podarí. Možno práve vďaka tomu, že sa nesnažil verše prednášať, dokázal poéziu urobiť zrozumiteľnou a prijateľnou aj pre tých, ktorí by jej inak možno nedali prednosť. Preto Chudíkovou bezkonkurenčnou doménou na divadelnom javisku boli inscenácie veršovaných hier Puškina, Schillera, Shakespeara, Molièra, a samozrejme Hviezdoslava.

Poézia pre Ladislava Chudíka od ranej mladosti predstavovala niečo, čomu sa vraví „sladká chuť života“. Recituje už od gymnaziálnych liet a odvtedy verí, že poézia prežije každú odchádzajúcu generáciu. „V študentských rokoch som si písal básne. Neboli vydarené, ale mal som potrebu dotýkať sa poézie. Dodnes ich mám odložené a viem, že si ich môžem čítať iba pre seba. Prinášajú mi v starobe radosť, alebo skôr zábavu. Keď som v ochotníckom súbore začal recitovať, zistil som, že viem preniknúť do duše básnika a že svojím recitovaním ju dokážem ponúknuť poslucháčovi tak, že ho zaujmem... Viem, že poézia svet nezmení. Ani neporazí zlo a neodvráti smrť. Ale môže zmeniť človeka, obohatiť dušu, priviesť ku kráse. Navyše, dokáže na malom priestore hovoriť o veľkých veciach. O kľúčových témach života, aj tých najintímnejších a najsilnejších. Poézie sa človek môže dotýkať dvoma spôsobmi. Buď sa sám utiahne s knihou veršov do kúta, alebo k nemu príde sprostredkovane. V tomto prípade zážitok závisí od recitátora, od jeho výkladu básne a spôsobu prednesu. Kedysi ma trápilo, že ľudia málo čítajú poéziu, žiaľ, dnes je to ešte horšie. Nech už bol bývalý režim akýkoľvek, ale k básnikom a ich dielu sa správal úctivo. Popri favorizovaných básnikoch poplatných dobe sa našlo ešte dosť miesta aj pre tých skutočných básnikov. Rúfusa, Kostru, Válka, Krasku, Beniaka, Haľamovú. Je smutné, že poézia sa z nášho života zmenou režimu takmer vymizla. Nahradila ju reklama, bezduchosť a prázdnota. Bohužiaľ, veľa sa zmenilo aj vo vzťahu medzi hercami a poéziou. K horšiemu. My sme boli herecká generácia, pre ktorú ovládanie verša bolo rovnakou samozrejmosťou ako ovládanie javiskovej reči. Mladí herci dnes skôr moderujú než recitujú. Vždy som voči poézii cítil záväzok a budem jej i básnikom slúžiť, dokedy budem môcť,“⁴⁹⁰ hovorí Ladislav Chudík dnes.

Začiatky Chudíkovho recitovania boli podobne nevýrazné a postupné, ako jeho presadzovanie sa v činohre SND. V Budského a Jamnického *Pásmo poézie Janka Jesenského* (1946) Chudík odohral iba part bezmenného účinkujúceho, jedného zo „zboru“ recitátorov.

⁴⁹⁰ Autorizovaná výpoveď Ladislava Chudíka.

Na pôde umeleckého prednesu mimo divadla sa Chudík spočiatku stretával aj s Jánom Jamnickým, nestorom a svojím pedagógom z konzervatória. V spôsobe interpretácie veršov sa však značne odlišovali. Niekoľkokrát spolu účinkovali ešte aj v šesťdesiatych rokoch, kedy sa Jamnický poézii a recitácii venoval dosť intenzívne a jeho bývalý študent sa medzičasom etabloval nielen ako herec, ale aj recitátor. Zatiaľ čo Jamnický naďalej zostával verný tradičnej (a vlastnej) pateticko-romantickej škole, Ladislav Chudík už predstavoval najmodernejší prúd v interpretácii poézie. V roku 1960 spoločne vystupovali v Divadle P. O. Hviezdoslava pri príležitosti *Večera poézie Vítězslava Nezvala*, ktorý bol prvým nezvalovským večerom vôbec. Jamnický recitoval predovšetkým z *Edisona*, Chudík zaujal básňou Černá hodinka (z tretej časti zbierky *Matka naděje*, tematicky viazanej na básnikovu matku), ktorá vynikajúcemu recitátorovi plynula z úst „ako tichý, ale hlboký prúd.“⁴⁹¹ Ešte v tom istom roku účinkovali v druhom nezvalovskom večere v Divadle hudby na Nedbalovej ulici, a síce v básnickom pásme nazvanom *Aby bol život plný poézie*.⁴⁹² V roku 1963 obaja recitovali vo *Večere poézie Laca Novomeského*, ktorý sa uskutočnil na Malej scéne SND. Jamnický predniesol kratšie útvary z *Poetiky* a Ladislav Chudík spolu s Máriou Kráľovičovou recitovali verše zo zbierky *Do mesta 30 minút*. Treba dodať, že kým Novomeský sa z Chudíkovho okruhu vyhľadávaných básnikov vytratil, Nezval, ale výlučne ako básnik, v ňom naopak zaujal trvalé miesto. Má to svoju logiku: Chudík nehľadal v poézii vyjadrenie svetonázoru, ale čiru poetickosť, imaginatívnosť, hravosť. Ako interpreta ho fascinovalo prenikanie do hry so slovami. Preto ako súkromného čitateľa ho z Nezvalovej tvorby najviac oslovovala poézia z obdobia poetizmu (*Podivuhodný kouzelník*), ktorá sa snažila byť apolitická. Ako recitátor sa vracal iba k básni *Z domoviny* (1951) a k zbierke *Matka naděje* (1938) z obdobia okupácie, ktorá ho svojou ústrednou témou matky, ale aj hrozby fašizmu, zasahovala najviac. Jeho obľúbenou bola aj báseň *Čekanka*. V skutočnosti mali obaja predmetní básnici k sebe blízko práve ľavicovou orientáciou, ako sa o tom vyslovil aj Novomeský: „Mne je blízky Nezval. Nie preto, že je Čech, ale preto, že je posledným slovom moderného básnictva. Jilemnický, Král, Poničan atď. stoja v blízkosti Olbrachta, Neumanna, Horu, Seiferta atď. nie preto, že by si pokladali za povinnosť urobiť radosť snaživým zberateľom epizód v česko-slovenských stykoch, ale preto, lebo sú si blízki pohľadom na svet a myslením. Mostom medzi kultúrnym

⁴⁹¹ Fuchs, Aleš. Souznění s básníkem. In: Divadelní noviny, 2.3.1960.

⁴⁹² Z Nezvalovho *Edisona* následne vznikli aj tri rozhlasové realizácie so spoluúčasťou Ladislava Chudíka a v réžii Vladimíra Rusku.

dianím českým a slovenským a spojitom medzi nimi môže byť len spoločný svetonázor, spoločný cieľ.“⁴⁹³ Ladislav Chudík vedome neinklinoval k politickej či prorežimovej poézii (a neskôr ani akejkolvek protirežimovej), avšak literárne majstrovstvo oboch básnikov, rovnako ako neskôr v prípade Miroslava Válka, dokázal oceniť.

Kedysi mala poézia aj uprostred dramatických umení úctyhodnejšie postavenie. Článok v denníku Ľud z roku 1960 s názvom *Večer, na ktorý sa nezabúda* – reagoval na prvý nezvalovský večer –, ktorý sa začínal vetou: „Pred vypredaným hľadiskom Divadla P. O. Hviezdoslava bol v pondelok (...) básnický večer Vítězslava Nezvala,“ čo dnes znie ako utópia. Ťažko uveriť aj ďalším faktom z novinovej správy: „Publikum dve hodiny s veľkou pozornosťou vnímalo rýdzu poéziu. (...) Obecenstvo, najmä mladé, si s vďakou vypočulo úryvky z Nezvalovej hry *Manon Lescautová*.“⁴⁹⁴ V šesťdesiatych rokoch dokonca vzniklo Divadielko poézie v Bratislave, ako prvé profesionálne divadlo svojho druhu na Slovensku.⁴⁹⁵ Jeho skorým zánikom však Bratislava stratila stálu scénu pre prezentáciu domácej i zahraničnej básnickej tvorby formou umeleckého prednesu. O udržiavania poézie vo vedomí širokej verejnosti sa naďalej neúnavne usilovali televízia a rozhlas, kde-tu sa objavovali komponované hudobno-poetické pásma na pôde rôznych kultúrnych stredísk. Do nevelkej škály možností vstúpila v polovici 80. rokov progresívna dramaturgia Kruhu priateľov českej kultúry, ktorá do rámca svojej bohatej a divákmi vyhľadávanej činnosti zaraďovala aj pravidelné programy poézie s českými básnikmi i interpretmi. V roku 1985 pri príležitosti nedožitých 85. narodenín Vítězslava Nezvala vznikol česko-slovenský program, ktorý scenáristicky a režijne pripravil Igor Lembovič. Večer (s neskryte pokrokovým názvom) *Signály času*, ktorý sa konal v Štúdiu S, bol totiž už piatym stretnutím režiséra s básnikom Nezvalom. Tento raz nevyberal akoby z čítanky, ale skôr sa zameril na neznáme verše, ktorých výber zjednotil pod dramaturgický zámer, aby „dominantou bola básnikova reč a plynula ako tok rieky naberajúci na sile od prameňa až k moru – teda od úvah o detstve a mladosti až k básňam, ktoré napísal na sklonku života alebo tesne pred smrťou“. Ladislav

⁴⁹³ Bližšie: Príspevok Ladislava Novomeského na Kongrese slovenských spisovateľov v Trenčianskych Tepliciach (1936). In: Kongres slovenských spisovateľov 1936. (Editor Rudolf Chmel). Bratislava, 1986, s. 109.

⁴⁹⁴ (rl). Večer, na ktorý sa nezabúda. In: Ľud, 31.1.1960.

⁴⁹⁵ Divadielko poézie v Bratislave vzniklo v roku 1960 v priestoroch budúceho Divadla na korze na Sedlárskej ulici. Dovtedy na Slovensku existovalo iba jediné Divadlo poézie v Trenčíne, aj to ochotnícke. Okolo Divadielka poézie sa združili predovšetkým režisér Igor Lembovič a recitátori Ladislav Chudík, Ján Jamnický, Mária Kráľovičová, Eva Kristínová, Ivan Mistrík, Ján Rybárik, Jiřina Stredňanská a ďalší. Svoju existenciu začalo programom *Volám sa Vladimír Vladimírovič Majakovskij* a ďalej nasledovali večery: *Aby bol život plný poézie* z tvorby Vítězslava Nezvala, *Zázračný triesvy koráb* z tvorby Štefana Žáryho, *Stará čínska poézia*, *Výber z tvorby mladých slovenských básnikov* a mnohé ďalšie.

Chudík večer otváral i uzatváral a verše básnika interpretoval s preňho typickým empatickým a zároveň rozprávačským tónom. (L. Chudík recitoval básne *Z domoviny* a *Čekanka*.) Zo slovenských hercov v programe účinkovali ešte Hilda Michalíková a Jozef Vajda. Český umelecký prednes Nezvalových veršov mali diváci možnosť zažiť najmä v podaní skúsených recitátorov Jany Březinovej, Miroslava Moravca, Jiřího Schwarza a Karla Hlušíčku. Pôsobivou časťou programu bola česko-slovenská interpretácia veršov zo zbierky *Věci, květiny a zvířata*, ktorú v češtine recitovala Zora Jandová a v slovenčine (v preklade Ľubomíra Feldeka) Hilda Michalíková.

Prudké oslabenie pozície poézie v 90. rokoch minulého storočia, ktoré dospelo takmer až k jej vyhynutiu na verejnosti – povedané s popredným českým estetikom Vlastimilom Zuskom – súvisí s presadením sa estetiky povrchnosti v spoločnosti. Rozmach a nadprodukcia brakovej kultúry, ktorá podlieha zákonitostiam trhu a ovláda ju princíp priehľadnosti a instantnej zrozumiteľnosti, prináša so sebou znižovanie „tolerancie voči viacznačnosti“, kedy vnímateľ rezignuje na aktívne porozumenie výlučne v mene pasívneho sledovania. Stáva sa konzumentom, ktorý je takto nútený utiekať sa k zjednodušeným vzorcom a schémam, čiže k naratívne i vizuálne triviálnym žánrom – seriálovým príbehom, bulvárnym komédiám, soap operám, muzikálom.⁴⁹⁶ Porozumieť poézii vyžaduje inú úroveň intelektovej vybavenosti a pripravenosti. Napokon, aj moderovať, teda viac či menej odmemorovať text, je aj pre interpreta jednoduchšie a menej namáhavé, než vedieť rozkryť a podať viacznačný verš. Preto je dnes Ladislav Chudík nielen nestorom moderného slovenského recitačného umenia, ale zrejme aj najvernejším z hŕstky mohykánov.

Pravdepodobne najväčšia autorita slovenskej poézie 20. storočia Milan Rúfus,⁴⁹⁷ pre svojho najobľúbenejšieho recitátora Ladislava Chudíka, interpreta vlastnej poézie a rovnako aj osobného priateľa, napísal pri príležitosti jeho 75. narodenín túto báseň:

⁴⁹⁶ Zuska, Vlastimil. *Estetika : Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Edice Filosofická setkávání. 1. Praha : Triton, 2001, s. 57.

⁴⁹⁷ Milan Rúfus (1928 – 2009) – básnik, esejista, pedagóg. Vyštudoval slovenčinu a dejepis na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave, kde v rokoch 1952 – 1989 prednášal dejiny slovenskej a českej literatúry. Dva roky (1971 – 1972) pôsobil na univerzite v Neapole. Je najprekladanejším slovenským básnikom, viacnásobným kandidátom na udelenie Nobelovej ceny za literatúru a v domácom i zahraničnom ponímaní svojej osobnosti predstavoval veľkú prirodzenú morálnu autoritu. Jeho tvorbu ovplyvnil symbolizmus a inšpirácia slovenskou ľudovou slovesnosťou. Počas vyše polstoročnej tvorby napísal viac než dvadsaťpäť samostatných básnických zbierok pre dospelých (najznámejšie sú *Až dozrieme*, *Chlapec*, *Zvony*, *Kolíška*, *Stôl chudobných*, *Óda na radosť*, *Prísny chlieb*, *Neskorý autoportrét*, či eseje *Štyri epištoly k ľuďom*) i pre deti (*Kniha rozprávok*, *Studnička*, *Modlitbičky* a i.).

KTO BERIE TÝM, ŽE DÁVA
L a d i s l a v o v i C h u d í k o v i

*Svoj príbeh rozprávam.
A je to stále o vás.
A slová, ktoré viem,
sú vaše vlastné slová.*

*Vás všetkých – ako vzduch,
čo moja báseň dýcha.*

*Vaše sú, ja ich len
vynášam z hĺbok ticha.*

*Nádoby spojené
a vzácne ako eben.
Života sladký úľ,
pre všetkých iba jeden.*

*Všetci sa stretajú
na plôške jeho česna.
A báseň s nimi tiež,
aj báseň, ak je presná.*

*I človek ako zvon,
nie veru z vlastnej viny,
srdcom sa udiera,
aby znel –
pre tých iných.*

Rukou k nej básnik pripísal venovanie: „Tiež patríš k tým, čo brali takým spôsobom, že sa rozdávali.“⁴⁹⁸ Ladislav Chudík pokladá Milana Rúfusa za pokrvného príbuzného. Jeho poézia si ho najskôr získala v sugestívnom autorskom prednese. Potom začal jeho tvorivé prírastky vedome vyhľadávať. „Rúfusova poézia mi prichodí ako let vtáka so stiahnutými krídlami nad vodou. Dotýka sa hladiny, ale neponára sa. Takto nesie svoje poslanstvo načierané z hĺbok. Doluje v nich poznanie a pravdu. Básnikova múdrosť pramení z hlbínnej ľudskosti. Vďaka nej počuje citlivejšie a dovidí ďalej. Preto je jeho poézia nadčasová a nesmrteľná. V jeho básňach nachádzam aj mnohé z toho, čo som sám v živote stretol: vzťah k rodičom, rodný dom, prírodu a všadeprítomnú lásku. Aj údel človeka, ktorý za nami

⁴⁹⁸ Z osobného archívu Ladislava Chudíka.

chodí ako tieň. Môžem povedať, že príprava na recitáciu jeho veršov je pre mňa aktom očisty a pokory. Rúfusove verše sú z rodu tých, pri ktorých mám pocit, že v mojom podaní, prednese, nikdy nevyslovím všetko, čo by som chcel a možno aj vedel. Jeho báseň ma pohlcuje a prekonáva, žije ďalej. Kým ja umieram ako „jednodňovka“. To nie je póza ani štylizácia. Báseň prežije – recitácia nie, ani tá dobrá!“⁴⁹⁹ – hovorí jeho najčastejší interpret. Ladislav Chudík vnímal poéziu ako intímnu záležitosť aj vtedy, keď ju recitoval na verejnosti. Jej výber bol preto veľmi osobný a značnú rolu v ňom zohrávala téma, sila „príbehu“, dramatickosť a viacvýznamovosť. Možnosť obnažovania slov akýmsi voľným prerozpráváním. Na Rúfusovej poézii najviac obdivoval metaforu ako básnikov „stavebný kameň“, v ktorej však nachádzal tematicky blízke významy. Fascinovalo ho nielen ich rozkrývanie, ale aj „sebavypovedávanie“ z nich. Dielo básnika hercovi „očistne“ zasiahlo aj do osobného života v krízovom roku 1977 (politicky i súkromne v dôsledku rozvodu prvého manželstva, kedy dokonca uvažoval aj o samovražde). Duševne blahodarne preto naňho pôsobila príprava inscenovaného pásma veršov Milana Rúfusa podľa rozprávok P. Dobšinského *Kto to spieva v kolovrátku* pre slovenskú televíziu. Dokazuje to záznam v osobnom zápisníku: „*Práca ako droga, poézia ako liek. Rúfusove Rozprávky. Toľko som chcel do nich vložiť... A predsa! Koľko z toho zostane? Režirovala [Ol'ga] Rúfusová (sestra básnika). Myslím, že koncepciou zodpovedala autorovým predstavám. Prijal som jej názor, aj jej predstavu. Bola pripravená, tvorivá, aj taktná, pozorná, citlivá. Účinkovali sme dvaja. Otec a dcéra. S Milkou Vášáryovou... Ak je môj „záznam“ smerodajný, je tam niekoľko čistých, vydarených sekvencií. Neublížili sme básnikovi, podarilo sa nám – aspoň niekedy! – pretlmočiť jeho svet a jeho múdrosť. Až do „krvava“ mám rozrýpaný mozog, najmä pamäť, ale verše boli pre mňa úľavou, oddychom i radosťou... (...) Rúfusove Rozprávky. Svet čistoty a krásy. Evokovanie detstva a všetkého, čo je v človeku dobré, ľudské, hrejivé, čisté, ešte znejúce. Ľudský rozmer. Láska. Šľachetnosť.*⁵⁰⁰ Ladislav Chudík z tvorby Milana Rúfusa recitoval v ďalších televíznych programoch *Hora* (1978), *Ty moje detstvo na zelenom koni*, *Najťažšia z vecí na svete je poznanie*, *Umreté detstvo leží na sene* (Triptych zo zbierky *Návraty*, 1978, 1979), *Óda na radosť* (1981, 1982), *Spomínať* (1983), *Slovo dňa* (1987), *Sestrička nádej* (1988), *Pozvanie do básne* (1988). Okrem toho dvakrát prerozprával Rúfusove eseje *Štyri epištoly k ľuďom* (1968, 1990) a s poéziou na televíznej obrazovke i s básnikom Milanom Rúfusom sa zároveň rozlúčil

⁴⁹⁹ Autorizovaná výpoveď Ladislava Chudíka.

⁵⁰⁰ Z osobného archívu Ladislava Chudíka.

v poslednom programe s rovnomenným názvom zbierky *Modlitbičky* (1992), religiózneho žánru pre detského čitateľa/poslucháča, ktorá vyšla vo viacerých vydaniach a stala sa doslova čitateľským bestsellerom. Ak sa spočiatku básnik a herec tematicky stretali v zrkadlení detstva, lásky, krajiny, prírody i umenia, neskôr to bola Rúfusova poézia reflektujúca múdre a zmierené starnutie, o ktoré sa dnes usiluje aj Ladislav Chudík. Milan Rúfus sa ani v najťažších časoch nikdy nespreneveril viere v Boha, dôrazne odmietal predajnosť básnika v mene čohokoľvek.⁵⁰¹ Ateisticky orientovaný Ladislav Chudík však hlboko ctil jeho mravné princípy. Z výberu a tém, ktorým Ladislav Chudík vo všeobecnosti dával prednosť aj u iných básnikov, je zrejmé, že bol interpretom poézie fundamentálnych hodnôt a v súzvuku s básnickým svetonázorom najrecitovanejšieho Milana Rúfusa proti „kvetom zla“ vedome uprednostňoval „kvety dobra“. V rámci bohatého osobného repertoáru z Rúfusovej poézie najčastejšie recitoval: Večer na Ďumbieri, Mŕtvym básnikom, Sneh, Tachykardia.

Podotknime, že s výlučne ľúbostnou lyrikou sa stretol už pri stvárnení Andreja Sládkoviča v inscenovanom pásme štúrovskej poézie *Pieseň našej jari* koncom päťdesiatych rokov na javisku SND. Na televíznej obrazovke začal recitovať o celé desaťročie neskôr. Hoci Ján Smrek nepatril k básnikom, ktorých neskôr uvádzal vo svojom repertoári, etabloval sa práve ním – v úctyhodnom televíznom projekte s názvom *Básnik a žena*, kde zosobnil Jána Smreka a postavu neznámej ženy Zdena Gruberová. Inak to byť ani nemohlo, pretože Smrek sa viackrát dostal do nemilosti a bol vyčlenený z oficiálneho prúdu literatúry (po roku 1948 a po roku 1968). Ladislav Chudík po skúsenostiach z 50. rokov, kedy bol jeho otec neprávom postavený pred súd, a po dôsledkoch, aké musel prekonávať po emigrácii v roku 1968, si sám nemohol dovoliť provokovať recitovaním „nevhodného“ básnika. S mnohými, ktorých aj nerecitoval, vrátane Jána Smreka, sa však súkromne stretával. Smrekovo básnické dielo úprimne obdivoval. Zbierka *Básnik a žena* zostala nespochybniteľným pevným bodom v básnikovej tvorbe aj v čase, keď sa autor musel uchýliť k „zásuvkovej tvorbe“. Univerzálna téma jednoznačného holdu žene inšpirovala Chudíka po celý život – v Smrekových veršoch hľadal ideál ženy, raz v etickom zmysle slova (matky), inokedy v estetickom zmysle slova (milenky). Ako neskôr uvedieme, nielen v tomto prípade sa recitátor Chudík zaujímal

⁵⁰¹ M. Rúfus mal aj niekoľko dôrazných ateistických kritikov (Valér Milula, Ivan Štrpka, Stanislava Chrobáková), ktorí jeho „pokoru“ pod rúškom viery vnímali ako nabádanie na pokorné prijatie života v utrpení, teda aj politickom utrpení v poslednom desaťročí totality.

o okolnosti vzniku básne, o jej „príbeh zrodu“. Pre herca to bola relevantná informácia, akási vrstva navyše, do ktorej sa takisto usiloval preniknúť. Chudík čoskoro odhalil, že ho s básnikom spája potreba všadeprítomnosti krásy ako podstatnej zložky života. Ako sme naznačili, táto podstatná Smrekova básnická skladba inšpirovala scenáristu Víta Iлека svojou dialogickosťou (často označovanou aj ako básnická poviedka) a stala sa základom dramatizácie pre rovnomenný trojdielny poetický televízny film na tému hľadania večnej lásky a mladosti. Prvá časť *V zasneženom parku (Pokračovanie jarné)* sa vysielala na Štedrý večer v roku 1966. Časť *Letná noc na vode, Padajú listy* na prvý sviatok vianočný a posledná časť *Po deviatich rokoch* na Štefana. Po odvysielaní relácie *Básnik a žena* sa v Hlavnej redakcii literárno-dramatického vysielania sústredilo niekoľko spontánnych pochvalných diváckych ohlasov. Redakcia ich spolu s recenziami postúpila aj Ladislavovi Chudíkovi. Diváci písali zo všetkých kútov Slovenska (programy poézie sa vysielali iba na národnom okruhu!). Aj keď boli televízne chvíľky s poéziou cielenou náplňou programovej skladby, ani vtedy nemali vo vedení televízie jednoznačnú podporu. Výrazne ju udržiavali „pri živote“ práve mediálne a divácke ohlasy. Potvrďuje to článok, ktorý po odvysielaní uverejnila Smena a ktorého autor sa „skryl“ pod značku B. B.: „Do sporov či vysieľať v televízii poéziu alebo nie, prispelo aj Rakovského pásmo inscenovanej poézie Jána Smreka *Básnik a žena*, vysielané v troch večeroch. Zdena Gruberová a Ladislav Chudík priniesli divákovi básnikov verš v decentnom prejave bez prehrávania a Rakovský týmto ukázal jednu z možných ciest ako priblížiť poéziu v nehe a intimite.“ Zástancov poézie na televíznej obrazovke podporil svojou príslovečnou ráznosťou aj básnik, novinár, publicista a prekladateľ Miroslav Procházka v Predvoji: „Škoda, že ináč tak málo poézie bolo vo vianočnom programe tohtoročnom. Aj keď na kvantum to vyzeralo dosť. Ale ani reminiscencia na „básnika mladosti“ Jána Smreka v recitačnom maratone na jeho slávnu tému „Básnik a žena“ nebola záchranným pásom. Istotne je veľmi sympatická sústavná snaha režiséra Tibora Rakovského začierať do poetickej oblasti, jeho vzťah k poézii je dávnejšieho dáta a keď ho chápeme ako celok, popri výkyvoch aj triumfov, je to práca nemalá, záslužná a príkladná.“⁵⁰² Takto sa Chudík ako popredný slovenský recitátor stihol uviesť ešte pred emigráciou, po nej sa recitácie poézie na televíznej obrazovke – ako vieme – musel na osem rokov nútene vzdať. Chudík aj Smrek sa nakrátko ocitli v totožnej situácii: herec recitoval iba pre seba, básnik písal „do šuplíka“. Neskoršie smerovanie básnika k politickej lyrike, ktorá viedla „V. Petríka a P. Zajaca k priradeniu tejto

⁵⁰² Z osobného archívu Ladislava Chudíka.

časti autorovej tvorby k dielu Dominika Tatarku“⁵⁰³, u Chudíka už odozvu nenachádzalo. Dnes je všeobecne známe, že Smrek a Rúfus boli básnikmi s kresťanskou orientáciou. Zatiaľ čo Rúfus sa k nej priznával takmer v celej svojej tvorbe, Smrek sa k viere v Boha naplno prihlásil až svojou poéziou z obdobia vnútorného exilu, ktorá s názvom *Proti noci* (1993) vyšla v čase, keď v televízii definitívne zanikli programy s poéziou a Ladislav Chudík vzhľadom na problémy s pamäťou svoj súkromný repertoár už nerozširoval. Ale pravdupovediac, Chudíka k obom básnikom najviac priťahovala „absolutizácia krásy“, o ktorú sa usilovali obaja.

V Chudíkovom repertoári dominovala z milostnej lyriky najmä Kostrova lyricko-reflexívna poéma *Ave Eva*, ktorá mu umožňovala hlbšiu precítenosť v prejave. Aj v tomto prípade uplatnil výber, ktorý doslova vyviera z jeho osobného životného nastavenia. *Ave Eva*, ktorú má Chudík na repertoári od konca päťdesiatych rokov, reflektuje mnohé jeho životné obdobia, keď preňho žena znamenala skôr abstraktný pojem, predmet obdivu i túžby, než skutočnosť. Ale v Kostrovej poéme nachádzal zároveň – podobne ako v poézii Jaroslava Seiferta, aj inú podobu ženy, ženy – matky, ktorá pre Ladislava Chudíka predstavovala jeden z „divov sveta“, istotu, „stratený raj“. Podľa literárneho vedca Viliama Marčoka v Kostrovej poéme *Ave Eve* i Sládkovičovej *Maríne* možno „celkom zreteľne pozorovať doznievanie úsilí autorov hľadať v čase vojnovnej katakлизmy... východisko v žene ako darkyni života.“⁵⁰⁴ Takýto vzťah k žene súvisel aj s Chudíkovým osobným vzťahom k matke. *Ave Eva* síce pre seba objavil v smutnejšom období osobného života, ale opäť, vďaka jej presahu o krásu a vznešene ako estetických kategóriách – ktoré herec nachádzal nielen v umení, ale hlavne v harmónii prírody, v dokonalom tvarosloví kopcov, stromov i potokov z detstva –, sa k nej vracal neustále. Dvakrát ju pripravil aj pre televíziu (1982, 1991), kde z Kostrovej tvorby recitoval tiež báseň *Na návšteve po dlhých rokoch* (1986). Ladislav Chudík z poézie Jána Kostru uprednostňoval subjektívne a prírodné motívy, a opäť, akonáhle ich básnik v neskoršej tvorbe postupne rozširoval o spoločenské a historické, herec sa s ním začal vnútorne míňať a prestal jeho tvorbu sledovať. Výnimkou bola báseň *Javorový list z Jasnej Poľany* – autorova spomienka na hrob L. N. Tolstého znehodnotený počas okupácie nacistami –, ktorú uvádzal aj v osobnom repertoári. V Chudíkovom naliehavom

⁵⁰³ Bližšie: Slovník diel slovenskej literatúry 20. Storočia; Knižnica slovenskej literatúry; (Editor Rudolf Chmel). Bratislava : Kalligram; Ústav slovenskej literatúry SAV, 2006, s. 374.

⁵⁰⁴ Marčok, Viliam. Premeny dramatickej tvorby. In: Marčok, Viliam a kol. Dejiny slovenskej literatúry III. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2006, s. 293.

podaní vyznievala ako podobenstvo všeobecného morálneho imperatívu. Okrem toho príležitostne recitoval básne Moja rodná, Ďaleko a Slniečko septembra.

V tom istom období, keď s nedobrovoľným oneskorením debutoval Milan Rúfus, vstúpil do slovenskej poézie aj Miroslav Válek (zbierkou *Dotyky*, 1959). Ich spoločná platforma, Mladá tvorba, dávala jasne najavo „oslobodenie poézie spod priameho ideologického diktátu“⁵⁰⁵, čím pomáhala objavovať a podporovať skutočné talenty. Ladislava Chudíka okamžite oslovil Válek civilný prejav a exponovanie mnohotvárnosti sveta na pozadí príbehov. Súznelo to s jeho bytostným záujmom o osud ľudstva (veci verejné, globálne ľudské i ekologické otázky). Prehĺbenie básnikových inscenačných prvkov a postupov sa naplno prejavilo v jeho ďalšej zbierke *Príťažlivosť* (1961), z ktorej pochádza aj čitateľsky najznámejšia a najčastejšie recitovaná báseň – či až pásmo – *Domov sú ruky, na ktorých smieš plakať*. Hoci Ladislav Chudík sa dodnes cíti byť básnikovi Válekovi dlžníkom, práve túto báseň recitoval často a rád. Témy ako samovražda, určité fátum, gymnaziálne obdobie, vojna – v tom všetkom nachádzal styčné body s vlastným osudom. Rozprávačský štýl navyše konvenoval recitátorskému prístupu herca. Miroslav Válek však nebol pre herca iba básnikom, ale aj človekom, ktorý sa v politicky nepriaznivých situáciách dokázal postaviť na stranu obhajoby umelcov. Okrem toho, ako popredný ideológ socializmu už v roku 1976 verejne pripustil, že nie všetky diela musia byť písané metódou socialistického realizmu, pretože „nie každý umelec dozrel svetonázorovo a umelecky natoľko, aby bol schopný vytvoriť svoje diela metódou socialistického realizmu“ a navyše „socialistický realizmus nie je čosi, čo vlastníme raz a navždy“⁵⁰⁶. V roku 1979 vo svojej teoretickej práci dokonca vyzýval ku „kvalitatívne vyššej literatúre“⁵⁰⁷. Aj Válek spočiatku vedome oddŕaľoval svoj debut v 50. rokoch. Jeho tvorba zo 60. rokov, kam spadá aj zbierka *Príťažlivosť*, je predchnutá existenciálnym znepokojením. No postupom času sa čoraz viac držal línie socialistického realizmu, ktorá vrcholila v jeho básnickej zbierke *Slovo* (1976) a tento rozpor v nezlučiteľnosti individuálneho so spoločenským cítil v jeho poézii aj Ladislav Chudík. Chudík však hlboko ctil majstrovstvo, akým básnik práve v *Príťažlivosti* – povedané s Viliamom Marčokom –

⁵⁰⁵ Bližšie: Slovník diel slovenskej literatúry 20. Storočia; Knižnica slovenskej literatúry; (Editor Rudolf Chmel). Bratislava : Kalligram; Ústav slovenskej literatúry SAV, 2006.

⁵⁰⁶ Marčok, Viliam. Peripetie zmien literárnej situácie. In: Marčok, Viliam a kol. In: Dejiny slovenskej literatúry III. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2006, s. 47.

⁵⁰⁷ Válek, Miroslav. O literatúre a kultúre. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1979.

„realizoval svoju predstavu maximálne komplexnej lyrickej výpovede“ a ktorá má podľa odbornej kritiky dodnes „európske parametre“⁵⁰⁸.

Sedemdesiate roky celkovo priniesli do vývoja slovenskej poézie nenútené i vynútené „návraty do rodného kraja“⁵⁰⁹. Týkalo sa to predovšetkým Jána Kostru, Pavla Horova, Andreja Plávku a Milana Rúfusa. Tento fenomén zmnožených návratov na televíznej obrazovke prezentovala aj dramaturgia – Chudík tu v tom čase, v rámci pravidelného programu *Nedeľná chvíľka poézie*, recitoval všetkých uvedených autorov. Pre úplnosť, v televíznych programoch poézie sa príležitostne stretol aj s básňami Jozefa Miloslava Hurbana, Jána Bottu, Ivana Krasku, Emila Boleslava Lukáča, Márie Rázusovej-Martákovej, Júliusa Lenka, ale aj Vojtecha Miháliku...

Ladislava Chudíka počas jeho úctyhodne dlhého života a aktívneho hereckého pôsobenia často stretali odchody kolegov. Logicky tých starších, ale v mnohých prípadoch aj mladších. O pocity smútku sa zvykol deliť vo svojich zápisníkoch. Podobne tomu bolo, keď sa dozvedal o odchodoch priateľov z radov literátov, básnikov. V novembri 1975 si zaznamenal: *„Dnes v noci umrel Jano Kostra.“*⁵¹⁰ *Môj básnik, človek, ku ktorému som prechovával hlbokú, priateľskú úctu, obdiv. Mal som ho rád. (...) Na jar som ho bol navštíviť v Štátnom sanatóriu. Nehovoril, čo je v ňom, neprezradil ani náznakom svoj vnútorný monológ. Ale v pohybe, v očiach, v geste, vo farbe pleti, v slove bol prítomný strach, ktorý zahováral. Nie som utešiteľ, nepresvedčím, nebol som tam dlho. O niekoľko minút som na Štefánikovej ulici stretol Paľa Horova. Vrazil som mu, bol som na návšteve u Jana. „Bol si za ním?“ „Pravdaže som bol, ale*

⁵⁰⁸ Marčok, Viliam a kol. Dejiny slovenskej literatúry III. Bratislava : Literárne a informačné centrum, 2006, s. 115.

⁵⁰⁹ V mnohých prípadoch išlo o vedomé tematické „úniky“ v čase tzv. normalizácie, ktorá rovnako v oblasti prózy podnietila tematické „úniky“ do histórie.

⁵¹⁰ Ján Kostra (1910 – 1975) sa okrem literatúry venoval aj výtvarnému umeniu. Jeho najznámejšia básnická zbierka *Ave Eva*, ktorú mal Ladislav Chudík vo svojom stálom recitačnom repertoári, vyšla v roku 1943 aj s vlastnými ilustráciami básnika. Študoval v Prahe – štúdiá na Filozofickej fakulte Univerzity Karlovy dokončil, k ukončeniu štúdia architektúry na Českom vysokom učení technickom v Prahe mu zostal jeden rok. Počas rokov strávených v Prahe pôsobil v slovenskom spolku Detvan, ale aj v pražskej literárnej skupine pokrokovu orientovaných vysokoškolákov R-10. Na štúdium si privyrábal v Dělnické divadelní obci české a bol tiež členom ich dramatického súboru, s ktorým sa zúčastnil v roku 1933 na Divadelnom festivale v Moskve. Vzhľadom na bytostný pocit spolupatričnosti k českej kultúre na národnú spoločenskú problematiku z konca 30. rokov poznamenaných rozdelením Československa reagoval veľmi citlivo. Po roku 1948 zastával aj funkciu tajomníka slovenskej sekcie Zväzu československých spisovateľov, ale nepodľahol schematickej deformácii literatúry spôsobenej kultom osobnosti. Svojou tvorbou sa radí k zakladateľom modernej slovenskej lyriky s mimoriadnym zmyslom pre čistotu tvaru a estetickosť slova. Ladislav Chudík vyznával dielo básnika najmä pre jeho komunikatívnosť a sýtu emocionalitu. V roku 1963 preložil básnické dielo K. H. Máchu *Máj*. Pod názvom *Štafeta* (1960) preložil výber modernej českej poézie, pod názvom *Jeden život* (1973) výber z básnického diela Viléma Závadu.

už nepôjdem, keď on si myslí, že sa s ním chodíme lúčiť.' Horov sa rozlúčil o dva mesiace skôr. Odišiel pred Kostrom. A teraz je mŕtvy aj môj básnik. Mám trojicu „mojich“ básnikov. Kostra, Seifert, Rúfus. (...) Odumiera generácia, ktorá ma tvorila. Dochádza k výmene stráží. O niekoľko rokov sa úplne zmení „kultúrna mapa“ Slovenska. Iste prídu noví, lepší, vzdelanejší, ale túto generáciu bude ťažko reprízovať. Aj v divadle. (...) Už ich nevládzem spočítať. Všetkých, čo chýbajú ako bratia, ľudskí bratia, lebo nie so všetkými som bol rovnaký kamarát. Kostra, Horov, Matuška, Bukovčan...“⁵¹¹ Ďalší záznam sa viaže priamo k pohrebu básnika, kde nechýbal ani jeho český prekladateľ a priateľ Vilém Závada⁵¹². „Pohreb Jána Kostru. Striedali sa stráže. V poslednej bol Vilém Závada. Prišiel, uklonil sa a zostal na chvíľu v strnulom poznaní, že je to posledná pocta priateľovi. A potom som sa nemohol pohľadom od neho odpútať. Čosi nesmierne bolestné prenikalo, presiaklo celou tou dôstojnou, malou postavou, zakotvilo v tvári a nepretržite sa predieralo na povrch. Cez póry, pery, oči. Vzdych, slza a pohľad plný žiaľu. Vytiahol si vreckovku, nesmelo, skryto utrel slzu a potom sa zahľadel vysoko, vysoko ponad nás a tam, v pohľade úpenlivo upretom na klenbu Reduty našiel čosi, čo mu vrátilo silu vzdorovať návalu plaču, ktorý ním vnútorne lomcoval. Nik neprežil tak svoje dve minúty čestnej stráže u Jána Kostru ako český básnik Vilém Závada. Spomínam si na zájazd do Opavy, Bezručova Opava oslavovala 70-tiny Viléma Závadu. Spolu sme sedeli na javisku, Závada hovoril o svojej tvorbe, živote a práci a spomínal aj Jána Kostru. Prečo sú si blízki, prečo začali prekladať poéziu jeden druhému. Bolo to vyznanie o ľudskom súručenstve, kontakte, vzťahu, dokonca priateľskej láske. Možno sa čudovať, že dve minúty pri katafalku znamenali pre Viléma Závadu čosi ako antickú minidrámu? (...) Odišiel veľký básnik. Jeho dielo naozaj prežije. Závidím, môžem, nie? Prečo by som nemohol závidieť, neublížim, naopak ešte pomôžem, aby jeho dielo žilo ešte intenzívnejšie. Len keby som mal dosť síl a zdravia. (...) Mňa priťahovalo každé jeho slovo. Bol to požehnaný básnik. Svár medzi človekom a silami v ňom ma neustále priťahoval. A potom samo slovo, intonácia, väzba, motívy, hudba slov, áno, hudba! A potom to povýšenie „čriepok“, „šípok“, „jarabín“ do malých osláv v onemení nad krásou bytia, žitia, existencie... Ešte sa vrátim – ak bude a dozrie čas – a poviem aj iné o ňom, ale vždy v mene obrany Básnika.“⁵¹³

⁵¹¹ Z osobného archívu Ladislava Chudíka.

⁵¹² Vilém Závada (1905 – 1982) – český básnik, esejista, prekladateľ. Zo slovenskej poézie prekladal najmä poéziu Jána Kostru (a Kostra prekladal Zavadovu tvorbu).

⁵¹³ Z osobného archívu Ladislava Chudíka.

Už v roku 1977, v pohnutých normalizačných časoch, sa básnik Ján Smrek⁵¹⁴ nečakane ocitol vo vážnom zdravotnom stave v nemocnici. Dokladá to veľmi sugestívny záznam Ladislava Chudíka, ktorý vďaka širšiemu záberu zo života literátov možno označiť až za dobové svedectvo: *„Bol som včera večer u Jana Smreka. Za normálnych okolností by som využil každú príležitosť, aby som sa s ním rozprával, takto iba chvíľami ma k nemu láka. Má vždy pripravené demižóny, bez vína a cigariet by si nevedel predstaviť život. Fajčí, hoci má veľké dýchacie ťažkosti, niekedy sa mu zasekáva dych, nie je schopný pokračovať v rozhovore... Má povolené návštevy. Vždy chce jedného, dvoch spoločníkov. Rozpráva, spomína, komentuje...: „Tú báseň Eva Ave si písal Kostra sám. Ja som mu ju diktoval. Za niekoľko večerov sme ju urobili. Originál mal Gabo Rapoš, ten to potom dal v rozhlase preklepať, takže bolo 5 exemplárov. Ale sa možno potratili. Jeden zostal v Bystrici, tam to ktosi zanesol Markovičovcom, dámam sa to veľmi páčilo, ale potom som sa dozvedel, že sa k tomu dostali študenti v Kremnici a to nie je dobre. Tá báseň sa nehodí do rúk takých mladých ľudí, hoci možno v budúcom storočí budú takto písať, bez zábran, veď dnes ženy v konverzácii bežne používajú slová, ktoré do básne nepatria. Mám ju doma, ale nechcem ju rozširovať. (...) Písal som aj tak, že som diktoval. U Markovičovcov vznikla báseň Baccardi. Teraz by som to nedokázal, ale vtedy som mal po pár pohárikoch vína alebo koňaku v hlave, akoby rozpálenú lokomotívu a už to išlo. Kedysi dúškom prijali sme vás... a ktosi povedal, že tak by mohla začať báseň, nuž sme sa pobrali do kúta a Markovič takou malou ceruzkou začal písať, čo som mu diktoval. Niekedy ani nestačil, dakedy takto za noc vzniklo aj päť básní. (...) Básnik a žena mi Mihálik teraz vyhodil, že to je vraj slabá báseň. Nuž dobre. Gróf Monte Christo je tiež nie veľká literatúra a ľudia to stále čítajú. Ak Básnika a ženu, už vyše*

⁵¹⁴ Ján Smrek (1898 – 1982) písal aj pod mnohými pseudonymami (Ilia Volžanin, Ilja Volžanin, Ján Čietek-Smrek, Ján Smrek, Janko Smrek, Larix a i.). Kvôli práci novinára a zakrátko aj vynikajúceho redaktora a významného kultúrneho organizátora nedokončil štúdiá na Evanjelickej bohosloveckej fakulte v Bratislave. Už v roku 1924 redigoval *Zborník mladej slovenskej literatúry*, ktorý vyšiel v náklade 5000 (!) výtlačkov. V rokoch 1925 - 1938 redigoval v pražskom Mazáčovom nakladateľstve Edíciu mladých slovenských autorov (EMSA). Kvôli tejto práci sa v roku 1930 presťahoval do Prahy, kde neskôr začal vydávať literárny časopis *Elán*, ktorý od roku 1939 vychádzal v Bratislave až jeho povojnového zániku. V roku 1940 podpísal v Tatranskej Lomnici manifest proti politickému vedeniu Jozefa Tisa, otvorene kritizujúci slovenskú kolaboráciu s nacistickým Nemeckom. Po roku 1948 ako básnik upadol do nemilosti a nedobrovoľne sa zaradil medzi autorov vnútorného exilu s tzv. zásuvkovou tvorbou. Naopak, v 60. rokoch mu vyšlo súborné dielo v štyroch zväzkoch a dostal titul národný umelec. Nikdy sa svojmu svetonázoru a zásadám nespreneveril. Medzi jeho najznámejšie zbierky patria *Cválajúce dni*, *Básnik a žena*, *Hostina* (s najznámejšou básňou Baccardi), *Studňa*, *Struny*, *Nerušte moje kruhy*. Okrem toho napísal vlastný memoár *Poézia moja láska* a dve libretá k J. Cikkerovým operám (*Beg Bajazid*, *Mr. Scrooge*). Prekladal hlavne maďarskú poéziu (E. Ady, A. József, S. Petőfi). V zbierke protikomunistických básní *Proti noci*, ktorá vyšla až v roku 1993 (11 rokov po jeho smrti) sa otvorene priznal k spolupatričnosti k básnikom katolíckej orientácie.

päťdesiat rokov má stále čitateľov. Poznám jednu paniu, ktorá také malé vydanie v koži nosí so sebou v kabelke... Takže ľuďom sa páči, aj keď Mihálikovi nie. Nevieť, prečo je taký zaujatý... Možno preto, lebo otec jeho ženy Vierky, veď vieš, Vierky Handzovej, vraj jej matku tak získal, že jej šepkal tieto verše. Možno aj preto... On je teraz veľmi dôležitý, vraví, že ho v Bratislave nemajú radi. A možno aj naozaj, napísal Requiem a teraz má výčitky svedomia. Možno preto má taký výraz, on si myslí, že ľudia naňho ukazujú prstom. No vidíš, napísal Requiem a potom bol aj predsedom snemovne, je poslancom, predsedom kultúrneho výboru. Jemu je každá funkcia málo, teraz vraj chce byť predsedom Zväzu spisovateľov, Plávka mi povedal... Básnik a žena vznikli pod lampami, keď som sa vracal do internátu... A začiatok vznikol tak, že napadlo snehu. Konventná bola pokrytá malou tenkou vrstvou a predom mnou išla žena. Vôbec som jej nevidel do tváre, ale díval som sa na ňu a prirovnával k váze. A stále išla predom mnou, potom odbočila, vravel som si, predbehnem ju, poďívam sa, ale možno budem sklamaný, tak som ju nechal odísť. Nikdy som ju nevidel... vždy pod lampou, päť šesť veršov, kým som nezašiel domov. A Stretnutie po 10. rokoch som napísal v Prahe, v kaviarni Slávia. Možno by z toho nebola vznikla zbierka, ale prvú časť som poslal Krčmérymu do Slovenských pohľadov a on chcel hneď ďalšie pokračovanie, tak som písal. Ale zbierku som mohol vydať, až keď som napísal záverečnú časť, lebo tam je vlastne zmysel celej básne, bez toho by to bol len milostný rozhovor. No... mal som 25 rokov a báseň má vyše 50. A ani sa nečudujem, že ľuďom sa páči, veď o ženách dnes málokedy také verše... Mihálikovi sa nepáči, ale ja ho nepresviedčam. (...) Jana Kostru som mal rád, tak zavčasu odišiel, ja som si vážil jeho poéziu, napísal veľa krásnych „absolútnych“ básní. A bol to čistý človek, charakterný. Lukáč je tiež dobrý básnik, ale on je ťažký. Najkrajšie sú tie verše, čo napísal ľahko. Ale on chcel byť vážnejší, hlbší, tak popreplietal verše cudzími slovami a potom to bolo aj nezrozumiteľné. A žiarlil, že tak rýchlo píšem a vždy, keď som ja niečo napísal, hneď písal aj on. (...) Válek je dobrý básnik. A Rúfus? Tiež je dobrý, ale jednostrunný, akoby bola len G-struna. A aj je sebavedomý, raz som bol svedkom... vieš, on má s tými pľúcami, možno aj zato je taký... bol som svedkom, ako hovoril, že jemu patrí za verš 12 Kčs. Mne dávali 8 Kčs a nepovedal som nič. On sa ozval. (...) Nepodpísal som [Chartu '77]. Zo zásady. Keby som bol za tie roky všetko podpisoval, čo by zo mňa bolo?! A vtedy proti Clementisovi, Husákovi, Novomeskému písal aj Alexander Matuška. Aj Reisel proti Clementisovi, hoci ten ho urobil atašé v Paríži. Nuž, čudní ľudia, podpíšu, len aby mali pokoj. Aj utekajú chytro podpisovať, len aby sa na nich nezabudlo. Stalin Clementisa nenávidel, preto musel odísť..., ale to ešte nie je

skončené. Clementisa obesili... to sú udalosti pre Shakespeara. Vidiš, ten pretrval a pretrvá. Ostatní básnici, spisovatelia umierajú so svojím dielom. Vo Francúzsku vyjde za rok aj tisíc básnických zbierok, ale len dve tri sú umením, ostatné sú ničením lesov. Nuž aj po nás dačo zostane, ale to je len taká hrstka... Básnika a ženu mi vtedy po vyjdení ostro skritizoval Daňo Okáli. Oni, Davisti, Boli zásadne proti takejto poézii, lebo im vždy chýbala tendenčnosť, sociálny motív. A u nás ľudia málo čítajú tendenčné básne, sociálne. A tie rôzne oslavné – už toho, alebo onoho – už vôbec nie. A tie aj rýchlo zaniknú. ' Ťažko dýchal, chvíľami prestával hovoriť, potom len kývol rukou a fajčil a popíjal. Nie veľa, po kvapke, asi bez toho vôbec nevedel žiť. Vravel o Mihálikovi, že tie mladé adeptky učí aj tak, „medzi štyrmi očami“... Smrek neverí na takéto školenie básnikov. A svet sa mu vidí skorumpovaný, zmenený, televíziu nemá rád a typy ako Karol Duchoň, ten „hermafrodit“, sú mu skoro odporné. Ako o všetkom – hovorí s láskou a porozumením – aj o zlom a zlých.⁵¹⁵ Ján Smrek zomrel až o niekoľko rokov neskôr, v decembri 1982, zhodou okolností pár dní po Vilémovi Závadovi. Ani táto udalosť nenechala Ladislava Chudíka ľahostajným a jej záznam takisto predstavuje originálne svedectvo. „Umrel Závada, umrel Janko Smrek, to nedodáva chuti do života... Večerní Praha prináša krátku spomienku na Janka Smreka a pripojuje český preklad malej básničky... Výrazný a znelý pocit života, radosť žiť.

„Mladý den.

Den. Topol vlaje, plápolá. Na stole dřímá číše má.

Dnes nedopil jsem, dnes ji opustím.

Až příliš opojen jsem – svítáním.

Když v kočáru se řítí mladý den

jak závodník, jsem do něho zahleděn.

Vím, nové není to, slavné však vždycky,

Když překračuje zem, skutečný fantasticky. '

Nie je úplne „mojím“ básnikom, ale je medzi „mojimi“ vyvolenými. Hoci neuznávali Básnika a ženu, som jej oddaným recitátor. Ľahko plynú jeho verše, sú možná príliš vzletné a elegantné. Je v nich opar života, napätie dvoch pohlaví, erotika, no, nie iba hra zmyslov, život nás nimi ovanie s celým svojím kúzlom. Prevláda v jeho tvorbe líce života, na rub sa dívajú iní. Jeho verš znie ľahko, uvoľnene a niekde vyložené „nebásnicky“ zaškrípe. Má témy, kde znie hlas z hĺbky, načiera k podstatám a trasie sa o osud ľudí. Umrel „európsky“ orientovaný básnik. Milovník života, slávny aforista i tvorca sloganov. Nebolo v ňom zloby, zákernosti. Organizoval, tvoril, zakladal. Edície, časopisy... Elán dlho bude čniť nad všetkými

⁵¹⁵ Z osobného archívu Ladislava Chudíka.

literárnymi časopismi slovenskými... Ján Kamenistý napísal, že bol členom prvej slovenskej bohémy. Závidí mu. Je čo závidieť, ľudia ho mali radi, čitatelia milovali, žil a tvoril tak, že „bol pre radosť“. A práve preto bude nesmierne chýbať... Zásadne nič nepodpisoval, mnohí ho podceňovali... Zo zahraničia sa iba pousmeje...“⁵¹⁶

„To, čo Milan Rúfus napísal o básnikoch, rovnako cítim ja, keď sedím v hereckej šatnici a myslím na tých, ktorí tam už so mnou nesedia: ‚Ach, roky. Roky prežité v ich tóni. Blahoslavený, šťastný čas... Porúbali si mi, bože, les bez milosti a bez ostychu. Bez klenby, naho do nebies čniem, do ich mrazivého dychu.‘ Nepoznám primeranejšie slová na smútok, či clivotu v osamievaní,“⁵¹⁷ hovorí Ladislav Chudík, ktorý sa v roku 2009 musel rozlúčiť aj s Milanom Rúfusom.

V roku svojich šesťdesiatin (1984), ešte v rámci bývalého Československa, Ladislav Chudík získal na renomovanej recitačnej súťaži Neumannove Poděbrady Křišťálovú ružu. Po spoločensko-kultúrnych prehodnoteniach po roku 1989 sa súťaž premenovala na Poděbradské dni poézie, ale tradícia zostala. Ku cti prehliadky slúži, že Křišťálovou ružou sú slovenskí recitátori, aj keď ich je výrazne pomenej, odmeňovaní dodnes. V roku 1984 sa konal 22. ročník. „Je 22. hodin. U vchodu do divadla se objevuje známá postava, na niž se téměř okamžitě upínají pohledy všech okolo. Klidná vyrovnaná tvář, trochu unavený úsměv, národní umělec Ladislav Chudík vstupuje na jeviště. Náleží mu letos vyznamenání nejvyšší – Křišťálová růže, udělovaná každoročně jen těm nejlepším z nejlepších. Jak se praví ve jmenovacím dekretu, ‚za celoživotní tvořivou činnost, v níž se snoubí umění herce s uměním přednášeče‘. Pro Ladislava Chudíka znamená setkání s posluchačem dialog, próza měkké lahodné slovenštiny tu přechází do recitace téměř nepozorovaně – a to je svrchované umění. Úryvek z Jánošíka Márie Rázusové-Martákové, Kostrova báseň Na návštěvě po dlouhých letech a spousta myšlenek, které v proudu dialogu září prostou čistotou: ‚Člověk si až postupem doby uvědomuje, že všechno slavnostní, velké, veselé i smutné je vlastně poezie. Provází jej stále jako nevědomý tichý společník,““⁵¹⁸ vyznává sa Chudík medzi veršami, píše česká denná tlač. „Pro mnohé účastníky nočního recitálu národního umělce Ladislava Chudíka bylo vrcholem letošního festivalu právě toto setkání s osobností, která (...)

⁵¹⁶ Z osobného archívu Ladislava Chudíka.

⁵¹⁷ Autorizovaná výpoveď Ladislava Chudíka.

⁵¹⁸ Mareček, Luboš. Pramen poezie. In: Svoboda, 9.6.1984.

představuje i v oblasti uměleckého přednesu jedinečný přínos svým projevem oproštěným ode vší vnějškovosti. Umělec dovede zcela zrušit přehradu mezi jevištěm a hledištěm tím, jak prostě a bezprostředně umí hovořit s diváky; jak spolu s nimi dokáže uvažovat i nad dnešním smyslem umění recitace...⁵¹⁹ „Souznění českých a slovenských umělců projevuje se v Poděbradech vždycky až dojemně. Nositel nejvyššího vyznamenání... přednesl Kostrovu poemu Ave Eva a v českém Mathesiově znění – Verše psané na vodě,⁵²⁰“ zhodnotila Scéna.

V roku 1986 vyšla v rámci edície široko koncipovanej zvukovej antológie Päť storočí slovenskej poézie v hudobnom vydavateľstve Opus na Slovensku platňa s názvom *Poézia národného klasicizmu*. Autorom koncepcie a zostavovateľom výberu poézie celého projektu – antológie, ktorý počítal s desiatimi nahrávkami na vtedajších zvukových nosičoch – LP platniach –, bol literárny vedec Stanislav Šmatlák. Režisérom bol popredný slovenský rozhlasový tvorca Vladimír Rusko, ktorý svoju vyše polstoročnú tvorbu zasvätil predovšetkým uvádzaniu poézie v rozhlase. *Poézia národného klasicizmu* predstavila básnické dielo Jána Hollého (Podzbúdzaní Nemňislava, Umka nabáda básnika, aby spieval aj žalospevy, Na kohútika, Na Imricha Štvrteckého) a Jána Kollára (Predspev, výber zo Zneliek zo Slávy dcéry), ktoré čiastočne v pôvodnej češtine alebo bernolákovčine a čiastočne v slovenčine (v pretlmočeníach Ľubomíra Feldeka, Jána Kostru a Viliama Turčányho) interpretovali Ladislav Chudík, Karol Machata, Viliam Turčány, Peter Rúfus a český herec, znamenitý recitátor Radovan Lukavský.⁵²¹ Nahrávka okrem hodnoty umeleckej interpretácie sprostredkovávala aj pripomenutie si dobovej časomiere. Ladislav Chudík ako jediný z účinkujúcich recitoval v slovenčine aj v češtine. Tvorcovia literárnej edície Päť storočí slovenskej poézie svojou ambíciou vedome nadviazali na oveľa bohatšiu tradíciu „zvukovej poézie“ v Čechách. Dnes to znie skôr ako kuriozita, ale hlavným podnetom pre vznik projektu bol predpoklad jeho využitia ako „vhodného doplnku do diskotéky na školách“ – v rámci vyučovania na hodinách literárnej výchovy, v rámci záujmovej činnosti a pri rôznych „večierkoch slova a hudby“, ktoré v tej dobe neboli také neobvyklé.⁵²²

⁵¹⁹ Mareček, Luboš. Pramen poezie. In: Svoboda, 9.6.1984.

⁵²⁰ Pávek, Josef. Čas oponou trhnul. Zpráva o XXII. Ročníku Neumannových Poděbrad. In: Scéna, 1.8.1984.

⁵²¹ Ladislav Chudík a Radovan Lukavský sa pri rôznych príležitostiach stretali celý profesionálny život nielen ako kolegovia – herci národných divadiel, ale aj uznávaní recitátori. Naposledy v rámci inscenovanej prezentácie antológie slovenskej poézie v českých prekladoch Martina Kučeru *Blýskání nad Tatrou* v Slovenskom inštitúte v Prahe v roku 2002. Osemdesiatnici Chudík a Lukavský tu zastupovali najstaršiu generáciu niekdajších československých umeleckých interpretov poézie.

⁵²² Bližšie: Učiteľské noviny Bratislava, 12.6.1986.

Ladislav Chudík sa poézie nevzdal ani v deväťdesiatych rokoch a bojoval v mene záchrany „ohrozeného druhu literatúry“ prostredníctvom česko-slovenského programu *Stretnutie / Setkání*, s ktorým vystúpil vyše 140-krát.⁵²³ Partnermi jeho recitácii boli pedagógovia Janáčkovej akadémie múzických umení v Brne – hráč na husle profesor Bohumil Smejkal a klavirista Vladimír Holý. Dohromady azda tisíckam divákov sa pravidelne prihováral veršami Rúfusa, Kostru, Válka, Nezvala, Háfíza, Pierre de Ronsarda a výberom japonských *Veršů psaných na vodu* z parafráz českého básnika Bohumila Mathesia. *Stretnutie / Setkání* aj sám moderoval. „Zažili sme s naším programom veľkú slávu, ale aj malý záujem. Dokonca aj jedno zrušené predstavenie v Poprade pre nedostatok divákov. Neprijalo nás ani Slané v Čechách. Bohužiaľ, poézia a komorná hudba je dnes už iba pre zvlášť náročné publikum, ktoré je v menšine. Ale nikdy sme to sami od seba nevzdali.“⁵²⁴

Takmer na sklonku svojho života venoval Ladislavovi Chudíkovi, už ako osobnému priateľovi, svetový český básnik Jaroslav Seifert tieto verše:

*Život už mě dávno naučil,
že hudba a poezie,
jsou na světě to nejkrásnější,
co nám život může dát.
Kromě lásky ovšem.*⁵²⁵

Najskôr ale herec spoznal jeho poéziu, potom v nej objavil seba, neskôr samotného básnika, napokon sa s básnikom zblížili. Jeho verše ho chytili na prvé prečítanie. Dokonca sa stali aj jeho – dá sa povedať – učiteľom češtiny, keď si na nich trénoval správnu výslovnosť. Keď v roku 1971 čítal v ktorýchsi českých novinách drobnú správičku, že český básnik Jaroslav Seifert sa dožíva sedemdesiatich rokov, urazilo ho to. Taký veľký básnik by si zaslúžil podstatne väčší priestor! „Chcel som mu napísať ďakovný list za jeho tvorbu a vyjadriť mu svoje pocity. Odvahu som nabral až v roku 1973, kedy sa začala naša korešpondencia. On mal sedemdesiatdva a ja štyridsaťdeväť. Písali sme si dvanásť rokov až do jeho smrti. Mrzí ma, že to nebolo pravidelne a nie všetky listy sa zachovali. Z jeho listov bolo možné vycítiť veľkého ducha, ale aj vytušiť unaveného, nie najzdravšieho človeka. Zakaždým mi búšilo srdce, keď

⁵²³ V tejto súvislosti zaujme štatistický údaj, že stoštyridsať pozvaní na reprízu *Stretnutie / Setkání* prišlo z Čiech a Moravy a iba šesť zo Slovenska.

⁵²⁴ Autorizovaná výpoveď Ladislava Chudíka.

⁵²⁵ Z osobného archívu Ladislava Chudíka.

som v rukách držal ďalší list. Písal v nich o svojom krásnom vzťahu k Slovensku a k ľuďom, ktorí mu boli blízki. Vyjadroval sa aj k vtedajším pomerom a otvorene oceňoval bratislavské televízne pondelky, ktoré podľa neho boli v období najtvrdšej normalizácie jednou z mála duchovných radostí divákov. Aj keď som mal podozrenie, že listy prechádzali rukami Štátnej bezpečnosti, bol som k nemu rovnako úprimný a otvorený. Občas som mu napísal, čo všetko u nás v divadle podlieha cenzúre, čo nám neschválili, čo nám zakázali. Písal som mu aj o knihách, ktoré mali vyjsť, ale nevyšli. V jednej odpovedi mi sklamane odpísal: „Rovněž jsem si život za socialismu představoval trochu jinak. Nevěřím v žádného nového socialistického člověka. Od pyramid, faraonů až po soudruha Husáka jsou lidé pořád stejní. A dneska, snad poněkud horší...“⁵²⁶ spomína na nositeľa Nobelovej ceny za literatúru Ladislav Chudík. Z poézie Jaroslava Seiferta sa v jeho repertoári najčastejšie objavovali básne: Až jednou, Verše o růži, První dopis mamince, Bombardování města Kralupy, Romance o víně, Píseň novoroční.

V prvej časti predstavenia s názvom *Rosa z hviezd*⁵²⁷ pražského Divadla Viola – vtedy poetickej kaviarne –, ktoré pripravovalo ako „lahúdku pro své návštěvníky“⁵²⁸ a na ktoré Ladislav Chudík dochádzal účinkovať do Prahy skoro desať rokov (80. roky 20. storočia), recitoval básne Jána Kostru a Miroslava Válka; v druhej časti verše básnikov Jaroslava Seiferta a Vítězslava Nezvala po česky. Recitátorskej príležitosti, ktorú si osobne dodnes veľmi váži, venoval pred premiérou i po nej významný priestor aj vo svojom zápisníku: „*Tréma a strach. Pani Irena Kačírková cez pauzu na verejnej generálke mi povedala krásnu vetu: „Laco, nebojte se, duch Violy vás ochrání.“ Veta vstúpila do „hry“, bude súčasťou mojich vystúpení. (...) Vyzerá to na úspech. Musím priznať, že vydretý, „vykradnutý“ zo samého seba. Naučil som sa a doučil nové básne. Seifertovo Bombardování města Kralup⁵²⁹ má skoro 20 minút. Ján Kostra, potom japonské Verše psané na vodu, Vítězslav Nezval a Jaroslav Seifert. (...) Dnešní deň bol záťah! Báľ som sa, že nevydržím, prestanem myslieť, budem „habkať“, popletiem text, nebudem vedieť ďalej. Vydržal som, zahryzol som sa, prekonal záťaž únavy, nedôvery vo vlastné sily, schopnosti. (...) Keď som išiel na popoludňajšiu verejnú generálku, mal som malú dušičku. Neodbytné do mňa dobiedzalo: „Potrebujem to? Takto sa trápiť, drieť,*

⁵²⁶ Autorizovaná výpoveď Ladislava Chudíka.

⁵²⁷ Názov *Rosa z hviezd* je prevzatým motívom z básnického diela Jána Kostru.

⁵²⁸ [ku]. In: Lidová demokracie, 4. 9. 1984.

⁵²⁹ Sedem básní s kralupskými motivy (Bombardování města Kralup) sú súčasťou zbierky Jaroslava Seiferta *Bíti básníkem* (1984), ktoré mal Ladislav Chudík na repertoári aj mimo programu *Rosa z hviezd* uvádzanom v dnešnom pražskom Divadle Viola.

týrať?! Mám?’ (...) Človek musí. Je to dobrý pocit zvládnuť nezvládnuteľné. Pamäť neposlúcha, musím tvrdo drieť, aby som chvíľami zažíval radosť z tvorby, z prednesu, zo zdelenia. Mal som pocit, že sa dačo podarilo. Vytvoril som kontakt, poslucháči, diváci boli vynikajúci. Toľko srdečnosti dávno nevanulo na mňa z hľadiska. (...) Naozaj, je tam zvláštna atmosféra. Hovoríš, hovoríš, prihováraš sa, publikum zašumí, zasmejú sa, pohniezdia, zmenia polohu, začneš vraviť verš a odrazu počuť znelé ticho vnímania. Áno, je to pravda. Viola má svojho ducha. (...) Poďakovanie Dr. Justla na záver dáva bodku za dnešným dňom. Justl ma zaraďuje do galérie, víta na pôde Violy s tým, že som tam patril, že musím byť zaregistrovaný aj tu. Môj vzťah k poézii, dokonca aj vzťah k Čechom ma k tomu predurčoval. Ocenil, že som jedným z tých, ktorí prispievajú k dobrému vzťahu našich národov. Písal som dnešným dňom do osobnej histórie významnú kapitolu preto, že som mal slovenskú i českú časť. (...) Justl chválil stavbu programu i koncepcnú líniu. Zrodila sa z mojich možností i zo zámeru. (...) Koľkokrát som si opakoval texty! Hlavne spomínané Kralupy. Zaujímavé. Neverili, nedôverovali tomuto cyklu. Moja recitácia ich presvedčila, že ide o vzácny materiál pre recitátora. Má dramatické napätie, stavbu, dynamické miesta sa striedajú s lyrickými a je to hlavne obraz o človeku, ktorý načiera do detstva a žije, prežíva vojnu. Jej hrôzu i hrozbu. Niečo o tom viem... (...) Záležalo mi na prijatí v Prahe, veľmi som chcel vyjsť zo zápasu so štítom, nie na ňom.⁵³⁰ „V bulletinu ke svému recitálu... Ladislav Chudík skromne píše: „Jsem herec, recitátor, říkám slova jiných, ale chci, aby každé slovo, které vyslovím, proteklo skrze mě, znělo rytmem mého srdce...“ (...) Zjevně vidíme, že nepřichází ohromit, ale získat, nechce předvádět, ale svěřit se, říká verše básníků jako své důvěrné přiznání k nim. Tento základní tón, s nímž vynikající slovenský herec a recitátor vstupuje na malá prkna Violy, tvoří základní styl večera, v němž recituje v první části slovensky... Jeho sonorní hlas, jemně zabarvený, každé slovíčko přesně artikulované, přitom bez násilnosti krasomluvy, získává posluchače hned od počátku. Je zajímavé, že stejně jako v jeho herectví, také v recitaci hrají prim verše silné, zvichřené, statečné a hrdinské, jako kdyby to bylo dáno už jeho vysokou výraznou postavou a úderností zvukného hlasu. (...) S vyznáním lásky k českým básníkům se skromně omlouvá za drzost, jak říká, recitovat je česky. Jak se ovšem brzy ukáže, je to omluva skutečně zbytečná. Nejprve (...) přečte několik básní, volně komentuje jejich věkovitě uhrančivou trvalou moudrost, aby se pak zvolna osmělil naplno v češtině tlumočit mistrovsky Nezvala a posléze Seiferta, zejména jeho kralupské, varovně proti válce znějící vzpomínky,“

⁵³⁰ Z osobného archívu Ladislava Chudíka.

⁵³¹ časopis *Scéna* ocenil Chudíkovo prednes a do istej miery aj – povedané súčasným jazykom – bravúrne schopnosť obsiahnuť one-man show s herecky marginálnym i menšinovým žánrom, čiže prednesom poézie a jej zasväteným i vtipným komentovaním. Ladislav Chudík sa k programu vrátil pri príležitosti osemdesiatych narodenín, keď z iniciatívy Slovenského inštitútu v Prahe, ale práve na jedinečnom javisku poetického Divadla Viola, uviedol jediné predstavenie *Spomienka na Rosu z hviezd*.⁵³² Počas obdivuhodnej one-man show navyše osemdesiatročný Chudík plné dve hodiny sám kraľoval na scéne, recitoval v slovenčine i češtine, „hýřil šarmem, noblesou, smyslem pro humor i sebeironií“⁵³³ a vyžaroval obdivuhodnú energiu. Ako sám vravel, nasával ju z hľadiska. Na tomto mieste treba zdôrazniť, že Ladislav Chudík naozaj zmysel pre humor má. Pokiaľ ide o jeho výber zo slovenskej poézie, v základe ho usmerňovala samotná slovenská poézia, ktorá satirickú poéziu vo všeobecnosti nepovažovala za rovnocennú s takzvanou vážnou. Ako v štúdiu *O humore, satire a poézii* píše popredný slovenský literárny vedec Rudolf Chmel, „v prozaickej, dramatickej tvorbe sa ešte pripúšťala zábava či zábavnokritická funkcia, teda humor, satira, komédia, fraška atď.; v poézii, ktorej sa u nás najmä od romantizmu pripisovali „vzvyšené“ ciele, to dlho nebolo možné“⁵³⁴. Napriek mnohým pokusom vo všeobecnosti chýbala odvaha i schopnosť inej optiky na hrdinskú minulosť slovenského národa. Na tejto netradícii a nekontinuite vyrástli aj „vážni“ a „vážení“ slovenskí interpreti poézie. Preto aj Chudíka odjakživa brali ako interpreta „vážnej poézie“, ale on humoru v poézii rozumel. Paradoxne práve Svetozár Hurban Vajanský – povedané opäť s Rudolfom Chmelom –, považoval humor a satiru za „slabosť“ neprimeranú voči slovenskému životu i povahe národa, ale aj on sklízaval k humornej poézii v akomsi druhom pláne svojej tvorby. Ladislav Chudík ju dobre poznal a z jeho básnickej zbierky *Tatry a more* zaradil do svojich súkromných programov vtipnú báseň *Nôžka*, z ktorej interpretácie časom vzniklo zábavno-recitačné „číslo“ a stalo sa organickou súčasťou, či priam vygradovaním jeho vystúpení po dlhých desaťročiach. Vajanského *Nôžka* je dobrým príkladom odhalenia inej „slabosti“ slovenských „otcov národa“, ktorí sa predsa len potrebovali občas zasmiať nad všednou realitou

⁵³¹ Fuchs, Aleš: Chudík ve Viole. In: *Scéna*, 17.6.1985.

⁵³² Portrét Ladislava Chudíka – ako jediného slovenského herca popri ostatných českých hereckých osobnostiach – má dodnes čestné miesto vo vitríne dnešného Divadla Viola.

⁵³³ Krénová, Ľubica: Pořád tančím, dokud mi to jen jde. Rozhovor s Ladislavem Chudíkem. In: *Divadelní noviny*, č. 21, 14.12.2004.

⁵³⁴ Chmel, Rudolf. *O humore, satire a poézii* (1980). In: *Romantizmus v globalizme. Malé národy – veľké mýty*. Bratislava : Kalligram, 2009, s. 198.

a pobaviť minimálne samých seba. *Nôžka* je humorným pohľadom na ľudskú samopašnosť, akou je obyčajné stúpnutie na nohu mladej žene. Nadhľad a odstup autora od postavy doslova ponúka odstup interpreta od básne, ktorý Chudík bravúrne využil. Nielen prostredníctvom vlastnej interpretácie, ale už pri vlastných prekladoch. Báseň recitoval okrem Vajanského originálu v nárečiach – v šarištine, záhoráčtine, pražskej češtine, sudetskej nemčine, ale aj v ruštine i maďarčine, čím obyčajný príbeh o samopašnosti mladých ľudí posunul do roviny „nadregionálneho“, „nadetnologického“ a nadnárodného humorného pohľadu na rozdielne mentality. Ladislav Chudík však inšpiráciu medzi svojimi takmer súčasníkmi, napríklad v tvorbe Ľubomíra Feldeka či Tomáša Janovica, nikdy nehľadal. Ale „lyrika a poézia vôbec je spätá skôr so stavom a myslením jednotlivca – autora i prijímateľa“⁵³⁵ a Ladislav Chudík je predsa len iný ľudský typ, recitátor iného vnútorného nastavenia.

Jadrom Chudíkovho prístupu k uchopeniu textu, teraz máme na mysli umelecký prednes poézie, prípadne interpretáciu čítanej prózy v rozhlasových formáciách, je vo všeobecnosti stret myšlienkovvej intencionálnosti textu so sebou samým. Avšak tak, aby poslucháčovi priniesol čo najväčšie porozumenie a estetický zážitok. Rudolf Lešňák v knihe *Umenie živého slova* (1980) na základe dlhoročných skúseností s „prednášaním“ slova na rozhlasový mikrofón analyzuje nielen jeho formálne podoby, ale aj možné interpretácie. V publikácii zároveň ešte špecifickejšie člení prácu so slovom na pódiu (hlasová tvorba) a pred mikrofónom (rozhlasová tvorba), pričom svoje závery podkladá bohatými zdrojmi zahraničnej literatúry a dokladá konkrétnymi príkladmi z domácej (slovenskej) praxe. Interpretov umeleckého slova subjektívne rozdeľuje podľa typu a zamerania. Ladislava Chudíka radí medzi pomerne vzácnu (nepočetnú) kategóriu explikatívnych prednášačov slova s dôrazom na autenticnosť.⁵³⁶

Žiaľ, dnes sa Ladislav Chudík o špecifikách techniky reči pri interpretácii verša už konkrétnejšie nevyjadruje viac, než sa nám podarilo získať v rámci jeho výpovedí. Rovnako sa uňho nezachovali žiadne poznámky k prednáškam o umeleckom prednese. A do tretice,

⁵³⁵ Chmel, Rudolf. O humore, satire a poézii (1980). In: *Romantizmus v globalizme. Malé národy – veľké mýty*. Bratislava : Kalligram, 2009, s. 210.

⁵³⁶ Podľa veľmi subjektívnej kategorizácie Rudolfa Lešňáka napríklad k typom emfatického prejavu patrili Mikuláš Huba, Július Pántik; do kategórie expresívnych prednášačov Ján Jamnický; k deklamatívnym Viliam Záborský; k sugestívnym Eva Kristínová, Ctibor Filčík, Dušan Jamrich; k impresívnym Karol Machata, Emília Vášáryová, Mária Kráľovičová; k meditatívnym Gustáv Valach, Michal Dočolomanský atď. Do kategórie explikatívnych prednášačov zaradil popri L. Chudíkovi aj Milku Zimkovú a Emíliu Došekovú. Bližšie In: *Umenie živého slova*. Bratislava : Veda, 1980, 280 s.

okrem zmapovaných dostupných materiálov neexistujú žiadne štúdie, ktoré by z odborného hľadiska charakterizovali osobitosť Chudíkovej práce so slovom, či hodnotili jeho miesto a zástoj vo viacgeneračnom vývoji profesionálneho umeleckého prednesu na Slovensku. Dokladá to tiež habilitačná prednáška herečky, recitátorky a pedagogičky VŠMU Evy Žilinekovej Tajomstvo slova v pedagogickom procese, v ktorej ľutuje, že sa až príliš neskoro a veľmi málo stretla s prístupom k práci so slovom práve Ladislava Chudíka.⁵³⁷ Väčšie šťastie mal priamy kolega z divadla, herec, recitátor a pedagóg Štefan Bučko. Vo svojej habilitačnej práci O poézii a zmysle jej interpretácie píše: „Čo všetko sa dá so slovom urobiť, dokazuje desaťročia a stále vo vynikajúcej forme Ladislav Chudík. Jeho večery poézie s vlastným komentárom prinášajú to, čo považujem za najväčší zmysel umenia – katarzný moment.“⁵³⁸

⁵³⁷ Žilineková, Eva. Tajomstvo slova v pedagogickom procese. In: Prednášky o divadle I. Bratislava : Divadelný ústav; Vysoká škola múzických umení, 2004, s. 309.

⁵³⁸ Bučko, Štefan. O poézii a zmysle jej interpretácie. In: Prednášky o divadle I. Bratislava : Divadelný ústav; Vysoká škola múzických umení, 2004, s. 327.

5.2. Host v televíznej relácii *Křeslo pro hosta*

Bezprostredne po veľkom úspechu premiérového uvedenia prvej série televízneho seriálu *Nemocnica na okraji mesta* prijal Ladislav Chudík pozvanie do prestížnej televíznej relácie *Křeslo pro hosta*, v ktorej hostiteľom bola výrazná a nezabudnuteľná česká umelecká osobnosť, herec Vladimír Menšík. Hostami bývali významní aktéri československej kultúry, spoločenského života, športu, ale aj politiky. Výber, ale najmä vymedzenie tém, okrem objektívnych zásluh hosta na formovaní tej ktorej oblasti, podliehal aj dobovému vkusu, optike a mnohokrát aj cenzúre. Relácia *Křeslo pro hosta* s Ladislavom Chudíkom v roku 1982 mala nezvyčajnú predohru i dohru. Najskôr sa dlho pred nakrúcaním čakalo na disponovanosť Vladimíra Menšíka. Jeho vážna choroba, ktorou trpel dlhé roky, si nečakane vyžiadala pobyt v nemocnici. „Boli sme veľmi dobrými priateľmi,“ spomína Chudík, „preto napokon naše dlho očakávané stretnutie v štúdiu bolo nesmierne srdečné, čo sa odrazilo aj na celej atmosfére relácie. Spontánne som hovoril o poézii Jaroslava Seiferta, ktorý bol ako disident zakázaný, čo bolo za socializmu obvyklé. Relácia čakala na odvysielanie vyše päť mesiacov, nuž vysvetľoval som si to práve tou mojou zmienkou o majstrovi Seifertovi. Napokon sa v televíznom programe objavila na prvý sviatok vianočný.“⁵³⁹ *Křeslo pro hosta* s Ladislavom Chudíkom, vďaka jeho tematickému záberu a symbióze medzi oboma účastníkmi rozhovoru, bolo festivalom múdrosti. Tlač zhodne vyzdvihovala Chudíkov um, vtip, šarm, čaro osobnosti. „Najmä preto, že dokázal na tradičné, v tomto programe už únavne stereotypné otázky odpovedať s imponujúcou otvorenosťou, cudnou skromnosťou, zaujímavou a bez zbytočnej štylizácie.“⁵⁴⁰ Ľudia reagovali ďakovnými a hlavne obdivnými telefonátmi i listami. Slovo uznania sa mu dostalo aj od kolegov, čo nebýva častým zvykom. Našiel sa tiež divák, ktorý mal veľké výhrady. Bol ním Ľudovít Pezlár, tajomník pre ideológiu Ústredného výboru Komunistickej strany Slovenska. Ten istý Pezlár, ktorý už v roku 1971 spôsobil českému režisérovi Evaldovi Schormovi umeleckú smrť, keď na jeho príkaz bola bratislavská inscenácia *Úklady a láska* v Schormovej réžii po jej premiére obratom uložená do trezoru. Ale aj ten istý Pezlár, ktorý sa po Chudíkovej emigrácii postaral o to, aby herec nemohol recitovať v televízii. „Od návratu z emigrácie som mal pocit, že ma sleduje pod drobnohľadom, že len striehne, kým urobím chybu, aby mi to mohol definitívne spočítať.

⁵³⁹ Autorizovaná výpoveď Ladislava Chudíka.

⁵⁴⁰ I.R. Celkom obyčajný víkend. In: Večerník, 28.12.1982.

Veľakrát som sa dozvedel, kde všade sa o mne v zlom vyjadroval,⁵⁴¹ potvrdzuje Chudík. V priebehu niekoľkých týždňov po odvysielaní *Křesla pro hosta* sa ukázalo, že pobúrení boli viacerí a postupne sa Chudíkovi všetko začalo vracaa ako bumerang. Ako sa nepriaznivé fakty navrřovali, Chudík si všetko chronologicky zapisoval: „3. februára 1983. Kreslo má dohru. V „určitých“ kruhoch objavili: chválenie Slovenského řtátu (spomínal som, že vtedy bolo možné íř do SND hneď po maturite), recitoval som po řesky a eřte k tomu Seiferta (!), a nespomenul som stranu, nechválil socializmus. (...) Vraj „pohyb“ nastal v mestských straníckych kruhoch. Vyřšie sa zatiaľ nedostali. (...) Fero Dibarbora spomínal, že na ÚV dostali na mňa udanie za Seiferta a že „nadbieham“ řechom. Dostávam sprosté slovenské listy. (...) 7. februára 1983. ...Z rozhovoru s Jánom Kákořom som sa dozvedel, že na mestskom výbore mali výhrady: ‚Chudík mal príležitosť sa prejaviť. A nevyužil to.‘ /Myslel politicky./ (...) 14. februára som bol u ministra Válka. Pozval ma z poverenia predsedníctva ÚV KSS. Pořiadal, aby som napísal list s. Lenártovi. Sú dve podstatné výhrady. Recitoval som J. Seiferta /podpísal Chartu 77 a nediřtancoval sa/, neprihlásil som sa k programu strany; neangařoval som sa. (...) Dozvedel som sa ďalšie varianty pobúrenia nad Kreslom. (...) Vraj som sa dotkol Husáka, keď som hovoril, že treba sa naučiť myslieť v reči, ktorou řlovek hovorí. Iní zas odmietli řeřtinu a moje „Za riekou Moravou hovorím iba po řesky.“ Ľudská hlúposť je nekonečná a nevypočítateľná.“⁵⁴²

Chudíkova recitácia Seifertových, hoci aj milostných verřov, a najmä jeho „vyjadrenia“ sa naozaj stali predmetom mimoriadnej porady niektorých členov Predsedníctva ÚV KSS, z ktorej vziřiel záver, aby Ladislav Chudík priřiel osobne podať vysvetlenie ministrovi kultúry Miroslavovi Válkovi. řo napokon bolo řťastie, pretože zatiaľ řo Pezlár umelcom řkodil, z jeho svojvoľného rozhodnutia dostávali zákaz účinkovať a mnohým tak zobral najtvoriveřšie roky života, vynikajúci básnik a mimoriadne vzdelaný řlovek Miroslav Válek im naopak zo „řlamastiky“ pomáhal. A nebolo to po prvý raz ani v Chudíkovom prípade. Pripomeňme, že prvýkrát mu ponúkol pomocnú ruku bezprostredne po návrate z Viedne. Bola to opäť osudová náhoda. Vracal sa odkiaľsi neskoro v noci. Pristavil taxík, v ktorom sa už viezol minister kultúry Miroslav Válek. Bolo to v dobe, keď bol nedostatok taxíkov a taxikári brali cestou viacero pasařierov. „Spontánne sme začali debatovať o poézii. Ja som vyjadril úctu k jeho verřom, on k mojej recitácii. Keď som

⁵⁴¹ Autorizovaná výpoveď Ladislava Chudíka.

⁵⁴² Z osobného archívu Ladislava Chudíka.

vystupoval, povedal mi, že ak by som niekedy mal nejaké problémy, môžem za ním kedykoľvek prísť. Nikdy som túto možnosť nevyužil. Keď ma však oficiálne k sebe zavolať po odvysielaní *Kresla pre hosta*, už nebol taký priateľský ako v tom taxíku. Hovoril vážne, prísne až odmerane. Ale cítil som, že skôr to tak musí, než naozaj chce. Bol vraj poverený prešetriť dôvody mojich vyjadrení. Tón síce nezmenil, ale mojim argumentom neprotirečil, čím mi nepriamo dal najavo, že ich prijíma. Válek bol básnikom, výnimočným zjavom umelca, aký sa rodí azda raz za päťdesiat rokov. Dodnes si neviem vysvetliť, prečo z vysokej politiky neodišiel, prečo prijal post až v Predsedníctve Ústredného výboru Komunistickej strany Slovenska. Na druhej strane si myslím, že v Čechách takého ministra kultúry nemali, a preto bolo možno umelcom na Slovensku o čosi ľahšie vďaka Miroslavovi Válkovi. Dokonca si myslím, že v istom zmysle bol akýmsi strážcom kultúrnych hodnôt aj v dobe normalizácie. Mnohí iní rovnako vedia, že umelcov chránil pred nebezpečenstvom, aké zosobňoval tajomník ÚV KSS Pezlár. Ak im aj nepomohol, tak určite neublížil. Viem to z vlastnej skúsenosti a verejne to potvrdil aj Milan Kňažko. Ja osobne mu navyše vďačím za to, že nado mnou držal ochrannú ruku, a nedopustil, aby ma za moje prehrešky voči režimu odstavili od hereckej profesie.⁵⁴³

Vyvrcholením dohry Chudíkovej účasti v *Křesle pro hosta* boli i peripetie okolo knižného vydania relácií. Dostal sa až do druhého dielu, a to natoľko „vylepšený“, že mnohé zo svojich odpovedí ani nespoznal. Pri prezentácii knihy v Prahe sa voči tomu ohradil. Ústredný riaditeľ Československej televízie Jan Zelenka, inak autor relácie *Křeslo pro hosta*, mu taktne vysvetlil, že mal čo robiť, aby ho tam vôbec presadil.

Relácia *Křeslo pro hosta* bola posledná spolupráca Ladislava Chudíka s Vladimírom Menšíkom a vo všeobecnosti sa práve ich rozhovor považoval za jeden z najvydarenejších v rámci relácie. Preto odchod vážne chorého Vladimíra Menšíka v roku 1988 – akokoľvek očakávaný – bol pre Ladislava Chudíka nesmierne skľučujúci, čo si aj zaznamenal: „Zomrel Vláďa Menšík... Ivančice smútia, hoci sme vedeli, že jeho smrť je blízka. Už pred 11 rokmi, práve pri nakrúcaní slávneho „pezlárovského“ *Kresla pre hosta* vravel, že hodinu pred termínom nakrúcania si nevedel predstaviť, či príde do ateliéru. A potom bol ako smršť; sypal svoje postrehy a komentáre. Bavil, rozosmieval, robil ľudí ľudskejšími. Odišiel veľký herec, veľký komediant, geniálny rozprávač a ušľachtilý človek, priateľ, kamarát, kolega. Nikdy nezabudnem, ako mi pomáhal v Nemocnici, vedel aj môj text. Menšíka som mal rád, veľmi

⁵⁴³ Krénová, Ľubica. Ladislav Chudík. Bratislava : Divadelný ústav; Slovart, 2009, s. 219.

*rád. Bol som mu blízko bez zábran, bolo mi s ním dobre. Nových Menšíkov niet, ani nebude. Niet podmienok, aby sa taký človek narodil. Isteže, budú iní, podobní, ale nebudú mať šírku jeho záberu, obsah jeho ľudskosti a taký veľký talent klauna, ktorý mal toľko podôb a takú hĺbku. Spomínam s láskou a s ľútosťou. Zas sme stratili kus radosti, či potešenia v tomto nekonečne smutnom svete.*⁵⁴⁴

Ešte bolestivejšie to bolo v prípade básnika Jaroslava Seiferta. Necelých pätnásť mesiacov pred úmrtím udelili Jaroslavovi Seifertovi Nobelovu cenu za literatúru. Ladislav Chudík si opäť urobil záznam do zápisníka: *„Môj básnik sa stal nositeľom Nobelovej ceny. Mám predstavu, že túto kostičku Pezlár z hrdla ťažko vykašle. Rozpaky na všetkých stranách. A básnik sa teší, ale necíti sa dobre. Je chorý. A bude to tak, ako má byť: žil, bol taký básnik, Jaroslav Seifert, ktorý dostal Nobelovu cenu a nikto si nevšimne, že žil a bol vtedy aj tajomník ÚV KSS Pezlár. Taký je osud, taká spravodlivosť dejín. (...) Aj na Slovensku idú Seiferta vydávať. Ján Zambor chystá preklady... Donedávna platilo: „Majster bude mať skvelý pohreb. Ale zatiaľ s ním opatrne, ešte by mohol niečo povedať, alebo urobiť...“ Je to tak. Až keď bude mŕtvy, bude definitívne „náš“. (...) Básnik bol chorý. Poďakovanie v Stockholme predniesla jeho dcéra. (...) „Domnívam se, že kultura je úplná, zralá a schopná trvaní a rozvíjení jen tehdy, pokud v ní má své místo patos, pokud mu rozumíme a dovedem ho ocenit a zejména pokud ho jsme schopni... Teprve umění tragédie s jejími prudkými střety zájmů a hodnot v nás probouzí, rozvíjí a kultivuje společenskou stránku naší bytosti, činí z nás členy pospolitosti a dává nám příležitost, abychom opustili svou samotu. Teprve umění tragédie, na rozdíl od lyriky, „umění osamělosti“, tříbí schopnost rozlišovat, co je ze společenského hlediska podstatné a nepodstatné, teprve ono učí objevovat v porážkách vítězství a ve vítězstvích porážky, vůbec vědět, co je vítězství a co porážka. Proto bych chtěl, když se dívám kolem sebe a hřeji se v přízni milovníků lyriky, být svědkem nikoli konce tragédie, ale jejího znovuzrození, pro její patetický stav ducha. Pro onen stav rozechvění, když se v nás něco pohnulo a my začínáme chtít to, co považujeme za spravedlivé, za správné...“*⁵⁴⁵ Až nežná revolúcia definitívne „odkliala“ doma, v Československu, oficiálne nedoceneného, až zaznávaného

⁵⁴⁴ Z osobného archívu Ladislava Chudíka.

⁵⁴⁵ Z osobného archívu Ladislava Chudíka. Plné znenie prejavu Jaroslava Seiferta s názvom *O patetickém a lyrickém stavu ducha*, ktorý napísal pri príležitosti udelenia Nobelovej ceny za písomníctvo v roku 1984, vyšlo vďaka Edícii Dokumenty Jazzovej sekcie PPSH ako záujmový náklad pre jej členov v počte členskej základne. (Zodpovedný redaktor Karel Srp.), 1985.

umelca. Pol roka pred Seifertovým úmrtím ho Chudík navštívil. Tento deň nazval v zápisníku ako šťastný: *„Popoludní som bol konečne u môjho Jaroslava Seiferta. Úvodom musím priznať, že som bol prekvapený jeho výzorom, sviežimi očami, dobrou farbou v obličaji. Obaja sme mali radosť zo stretnutia. Zaujímal sa o všetko. Čo robím, ako sa mám, čo pripravujem. (...) Bol krásny. Vie sa milo smiať. Je opatrný, dosť zdržanlivý. Potešilo ho, že mám v programe kralupský cyklus. Jeho srdečná záležitosť. Doniesol som tri orchideje, zarecitoval z textu:*

*„Při loučení podala mi ruku
a já ji bral opatrně do své
jako křehký květ orchideje.“*

Býva skromne. Okolo neho je iba najnutnejšie. Starý štýlový nábytok, moderné obrazy, staré hodiny. Bolo tam príjemne, hlavne jeho osobou. (...) Nechal som si podpísať Maminku. Môj Básnik sa ospravedlňoval, lebo sa podpísal ako Jaroslav Chud... „Já vás poslouchám... a teď vidím, že jsem tam chtěl napsat vaše jméno. Nezlobíte se?!“ „Ako by som mohol, Majstre?“ „Neříkejte mi Mistře, já vám taky tak neříkám.“ Vždyť vy ani nemusíte, já bych vám měl říkat Velmistře.“ (...) Tak sme sa zabávali. Preškrtol „Chud“ a podpísal sa. Znova prosil, aby som mu prepáčil, mrzelo ho to, ubezpečoval som ho, a myslím, nakoniec možno presvedčil, že takto to má pre mňa väčšiu cenu. Čosi ako známka s chybou. Pre filatelistu dôvod k nadšeniu. Podpis s preškrtnutým menom bude ma hriať i tešiť, bude pripomínať jeho rozpaky i nenapodobiteľný úsmev, keď sa konečne podarilo presvedčiť ho, že takto to má pre mňa cenu ako rarita, zvláštnosť.“⁵⁴⁶

Ladislav Chudík sa k milovanému básnikovi Jaroslavovi Seifertovi vracal vo svojich záznamoch aj po jeho smrti: *„Stále prekladám Seifertove knižky, z miesta na miesto. Otváram ich, čítam, čo núka náhodný výber. Vždy som vedel, že jeho poézia je pre mňa živou vodou, vždy som ju mal rád. Bola útechou i vyznaním. (...) V zbierke Morový sloup na strane 113 je posledná báseň A sbohem. (...) Mám tri zbierky Býti básníkem. Dve sú priamo od autora. S venovaním. Prvé je...: „Panu Chudíkovi opravdu ze srdce a s poděkováním jeho J.S.“ A druhé..., keď už vedel, že recitujem jeho verše vo Viole: „Panu Chudíkovi s upřímným pozdravením a s poděkováním za krásnou recitaci jeho J.S.“ (...) Zbohom Majstre... Ďakujem. Vrúčne ďakujem.“⁵⁴⁷*

⁵⁴⁶ Z osobného archívu Ladislava Chudíka.

⁵⁴⁷ Ibidem.

Básnik písaného slova Jaroslav Seifert a básnik hovoreného slova Ladislav Chudík vtedy netušili, že vzájomnou korešpondenciou vlastne píše knihu. Neskôr naozaj vyšla knižne pod výstižným názvom *Tichý dvojhlas* v českom vydavateľstve Dita (1993). Jaroslav Seifert sa jej nedožil. Kniha predchádzalo rovnomenné rozhlasové pásmo, ktoré malo prekvapivý ohlas. Chudík dostal vyše päťdesiat ďakovných listov od poslucháčov. Medzi nimi aj list od hereckého kolegu a priateľa Josefa Vinklára, ktorý v ňom vyjadril úprimné nadšenie z rozhlasového zážitku a poďakovanie Ladislavovi Chudíkovi zaň. Knižné vydanie *Tichého dvojhlasu* vyšlo iba pár mesiacov pred rozdelením Československa. Ladislav Chudík sa osobne zúčastnil niekoľkých autogramiád, samozrejme aj v Čechách. Do svojho zápisníka si poznamenal dojemný zážitok z malého kníhkupectva v Písku. „*Pani ponúkla na podpis tri knižky. Požiadala, aby som pripísal venovania. Trom dcéram. ‚Já jim to chci dát k Vánocům.‘ Asi som sa tváril čudne, možno to boli rozpaky, možno úcta k faktu, že na Štedrý večer v tejto rodine si tri dcéry rozbalia tri rovnaké balíčky. Nevedel som to pochopiť... veď si jednu knižku mohli prečítať všetky tri. ‚Ne, pane Chudíku, každá si ji pak vezme s sebou do vlastního života.‘ Je to neuveriteľné, ale je to tak. Tichý dvojhlas v tejto rodine nebude iba knihou, ale čímisi viac. Oveľa viac!*“⁵⁴⁸

⁵⁴⁸ Z osobného archívu Ladislava Chudíka.

5.3. Pedagóg a strážca (javiskovej) kultúry reči

Ladislav Chudík mal ako pedagóg povesť prísneho kantora. Vyžadoval, apeloval a neodpúšťal lenivosť. „Stanislavskij neraz s veľkým počudovaním písal, že nevie pochopiť, ako možno zanedbávať psychofyzický aparát herca nepravidielným, náhodným alebo nijakým cvičením,“ odznali jeho slová pred českými kolegami na seminári činohry SND v Karlových Varoch v roku 1961 v rámci prehliadky československého divadla.⁵⁴⁹ „Všetci herci zažili „embryonálne“ obdobie svojho herectva, keď nad nimi visel Damoklov meč otázok s výkričníkom: Ako to chodíš?! Prečo tak gestikuluješ?! Ako to sedíš?! Prečo krčíš čelo?! Nevieš sa vystrieť?! Hercovi sa zosúvala pôda jeho vlastnej fyzickej skladby, keď bezmocne zisťoval, že vlastne ani sedieť, ani chodiť, ani gestikulovať v podstate nevie. Toto „videnie a nachádzanie“ samého seba je čiastkový, školský proces uvedomovania si psychofyzického materiálu budúcej javiskovej postavy, uvoľňovanie svalového aparátu od krčá,⁵⁵⁰ – „recepty“ na skrotenie vlastného neposlušného dlhého tela a na rozvíjanie hereckého talentu sám písomne sformuloval v teoretickej práci *O herectve*, aby poslúžili ďalším generáciám študentov.

Ústrednou témou jeho pedagogického pôsobenia bol však verbálny prejav, pri ktorom odjakživa dbal na formálnu krásu a čistotu. Tá sa však s pribúdajúcimi generáciami mladých hercov postupne z interpretácie slova ako takého vytráca, čo mu dodnes nie je ľahostajné. Patril k povestnej trojici pedagógov (Huba, Záborský, Chudík), ktorým sa vravievalo „zlatoústi herci“. Čiže takí, ktorí sa usilovali o to – zjednodušene povedané –, aby nie ulica ovplyvňovala reč divadla, ale naopak, divadlo napomáhalo kultivácii reči ulice. „Nielen ako dlhoročný pedagóg umeleckého prednesu a javiskovej reči, ale aj ako herec s každodennou praxou si myslím, že by to mali byť práve herci, ktorí sú povinní, ba priam zodpovední, aby sa udržiavala čistota jazyka. Bohužiaľ nielen mladí adepti, ale ani vyštudovaní herci nehovoria medzi sebou spisovne. V civilnom živote používajú bratislavský slang a gramaticky spisovne hovoria iba vo svojich postavách na javisku. Dokonca sú aj takí, ktorí zastávajú názor, že by stratili na autenticite a prirodzenosti prejavu, keby nehovorili tak,

⁵⁴⁹ Krénová, Ľubica. Ladislav Chudík. Bratislava : Divadelný ústav; Slovart, 2009, s. 23.

⁵⁵⁰ Chudík, Ladislav. *O herectve*. Bratislava : Divadelný ústav v Bratislave, 1970, s. 25.

ako hovoria v bežnom živote. Ten trend sa stupňuje a slovenčina na to dopláca,⁵⁵¹ hovorí na danú tému Chudík.

V čase národno-obrodeneckej úlohy divadla a s ňou súvisiacej slovakizácie profesionálneho divadelníctva bolo nevyhnutné, aby z javiska znela nielen spisovná slovenčina, ale aj jej spisovná výslovnosť. Napriek tomu, že žiadne ustálené pravidlá neexistovali, zodpovednosť javiskovej reči za zvyšovanie jazykovej úrovne národa bola kľúčová. Preto už Ján Borodáč v tridsiatych rokoch 20. storočia spolupracoval so slovenskými jazykovedcami. Jazykovedný ústav Ľudovíta Štúra venoval významnú pozornosť aj zvukovej podobe slovenčiny, v dôsledku čoho sa konštitovala Ortoepická komisia na čele s jej prvým predsedom Borodáčom. Z hercov určitý čas túto funkciu vykonával aj Viliam Záborský, popredný slovenský recitátor a dnes môžeme povedať aj zástanca najortodoxnejšieho dodržiavania spisovnej výslovnosti na divadelných javiskách. Do dejín javiskovej reči vošiel najmä vďaka svojmu neoblomnému prízvukovaniu mäkkého „l“, a tiež ako autor prvých skriptov o správnej scénickej výslovnosti na Vysokej škole múzických umení. Vzor scénickej výslovnosti z prvej slovenskej profesionálnej divadelnej scény, ktorej základom bola hlavne stredoslovenská výslovnosť, poslúžil už v začiatkoch rozhlasového vysielania. Na druhej strane práve vstupom médií, predovšetkým televízie, a rozvojom hraného filmu, sa normatívnosť spisovnej výslovnosti vplyvom každodenného života začala prudko meniť. Herecký prejav pred kamerou a mikrofónom vyžadoval tlmenejšie výrazové prostriedky, ale civilnejší prejav zároveň znižoval plasticnosť dikcie. Počas šesťdesiatych rokov ovplyvnil jazyk ulice najmä literatúru, presnejšie prózu (používanie slangu), ktorá následne inšpirovala aj dramatických umelcov. Prudkej premenlivosti v zmysle deformácie scénického jazyka i scénickej výslovnosti dokonca chtiac-nechtiac napomáhal rozvoj réžie, ktorá už netrvala na forme, ale na význame. Svoj záujem obracala k tomu, čo bolo povedané „pod slovami“, a nie, akými slovami a ako vyslovenými. Mladšie herecké generácie práve prílišným scivilňovaním prejavu v záujme prirodzenosti oslabovali vlastnú techniku reči, čo v mnohých prípadoch vyústilo až do javiskovej nezrozumiteľnosti, plochosti, nevýraznosti. Nedostatočná technika reči hercov najviac zrádzala vo veršovaných dramatických predlohách. V sedemdesiatych rokoch nastala opäť fáza sprísnenia noriem javiskovej výslovnosti. Viliam Záborský ako vedúci subkatedry javiskovej reči na Divadelnej fakulte VŠMU, člen Ortoepickej komisie Jazykovedného ústavu Ľudovíta Štúra SAV (vo funkčnom období 1966 – 1969 jej

⁵⁵¹ Autorizovaná výpoveď Ladislava Chudíka.

predseda), ktorý sa aktívne podieľal na kodifikovaní slovenskej ortoepie, s veľkou podporou Ábela Kráľa, autora *Príručného slovníka slovenskej výslovnosti* (1979), stál na čele výskumu kultúry reči v slovenských profesionálnych divadlách, a tak aj na čele sporu o niektoré javy vo výslovnosti. Zastával názor, že práve od úrovne kultúry reči Slovenského národného divadla a takisto všetkých, ktorí pracujú s hovoreným slovom profesionálne, závisí kultúra reči najširších vrstiev národa. Trval na správnej mäkkej výslovnosti „l“ nielen v hrách z dedinského prostredia, ale aj v hrách zo súčasnosti, respektíve v neutrálnom štýle. Opačný vplyv neuznával, dokonca proti nemu otvorene bojoval. Najmladší herci v osemdesiatych rokoch opäť a dôraznejšie volali po autenticite dramatických postáv, ktorú nachádzali v uvoľňovaní noriem jazykovej zložky hereckej tvorby a v civilnejšom prejave v záujme živej a prirodzenej javiskovej reči. Tendencie v ďalších desaťročiach, najmä po páde železnej opony vďaka masívnemu prieniku súčasnej svetovej drámy na slovenské javiská, ešte viac podporili názory hercov... Kritika však neutíchla ani v 80. rokoch – nad úrovňou umeleckého prednesu i javiskovej reči sa zamyslel vtedajší predseda Komisie umeleckého prednesu Zväzu slovenských dramatických umelcov a rozhlasový režisér Vladimír Rusko: „Dnešná stredná herecká generácia⁵⁵², ktorá simultánne účinkuje na javisku, pred televíznymi a filmovými kamerami i rozhlasovým mikrofónom, prestáva si uvedomovať špecifiku javiskovej reči v týchto umeleckých pracoviskách, vedome stiera jej rozdiely – a najmarkantnejšie to cíti divák v divadle. Nepočuje – a ak by aj počul, nepočul by po slovensky hovoriť, lebo mäčknením (i takýto absurdný názor existuje) – stráca slovenčina inteligentný a intelektuálny charakter, vraj je krpčiarskou... Aký národ (okrem nás) toleruje ešte takéto znevažovanie svojej reči? (...) Umeleckému prednesu na Slovensku chýba predovšetkým stredisko či inštitúcia podobná pražskej Viole alebo Lyre Pragensis...“⁵⁵³

Ladislav Chudík ako „zlatoústý herec“ podporoval úsilie Viliama Záborského vlastným videním problematiky, ktoré prezentoval vo svojich statiach v rámci zborníka *O herectve*. V otázke javiskovej reči zdôrazňoval prostotu, ktorá musí byť výsledkom maximálneho ovládania techniky reči a ktorá stojí až na konci všetkého snaženia. Prostotu ako znak majstrovstva, ktorého základom je vybrúsená technika, ale navonok ju už nevnímame.

⁵⁵² Autor článku má na mysli generáciu hercov narodených v 50. rokoch (Kamila Magálová, Zuzana Kronerová, Zdena Studenková, Vlado Černý, Jozef Vajda, Marián Zedníkovič a i.). Mnohých z hercov narodených v 40. rokoch naopak považuje za pokračovateľov „slovenskej školy umeleckého prednesu“, napr. Dušana Jamricha, Františka Kovára, Pavla Mikulíka a i.

⁵⁵³ Rusko, Vladimír. Perspektívy tvorby. In: *Nové slovo*, 17.4.1986.

Ladislav Chudík síce svojho času vďaka príkladnému formálnemu prejavu participoval na vzniku ukážok recitačného i rétorického umenia v rámci kurzov recitácie poézie a rétoriky, ktoré autorsky – ako učebné pomôcky – pre vydavateľstvo Opus pripravil na začiatku 80. rokov minulého storočia slovenský jazykovedec Jozef Mistrík, na druhej strane nemožno povedať, že by práve Chudík bol prudérnym zástancom používania – metaforicky povedané – „jazyka Racina“, pretože chápal divadlo ako reflexiu života aj s jeho každodenným jazykom a chápal celkový vývoj divadla. Avšak tak, ako sa v záujme renesancie nemčiny veľkých romantických spisovateľov nemecký režisér druhej polovice 20. storočia Peter Stein venoval predčítavaniu *Fausta* po celom Nemecku, aby sa súdobá verejnosť oboznámila s Goetheho jazykom, tak Chudík dokázal precítiť a interpretovať veršovanú drámu P. O. Hviezdoslava *Herodes a Herodias*, ako aj mnohé shakespearovské party, v maximálne možnej autenticite. Zároveň citlivo vnímal nezadržateľnosť vývoja javiskového jazyka, ktorý už v 19. storočí, počnúc Büchnerom (opäť) v Nemecku a Čechovom v Rusku, absorboval do seba jazyk každodennosti, vrátane banálnych rozhovorov a všedných výrazov bez akejkoľvek ornamentálnej kvetnatosti. Chudík preto dokázal s rovnakou autenticitou vyniknúť aj v postavách s jazykom blízkym realite, napríklad v postave Trigorina v Čechovovej *Čajke* (NS, 1976), alebo v náročnej hlavnej úlohe drámy Henrika Ibsena *John Gabriel Borkman* (SND, 1977). Zo „zlatoústych hercov“ bol teda najmenej ortodoxný a v záujme obohatenia slovenčiny uznával prirodzenú mieru tolerancie k vývojovým tendenciám jazyka smerom k hovorovému. Krátko po páde železnej opony, keď teda aj na československé javiská začala prenikať súčasná západná dramatika, stretol sa vo svojich sedemdesiatich siedmich rokoch s „lingvistickou manifestáciou škaredosti“, vlastnej predovšetkým (a do tretice) opäť súčasnej nemeckej dramatiky, v inscenácii hry Georga Taboriho *Mein Kampf* (SND, 1991), kde vytvoril vulgárneho a negustiózneho starca Lobkowitza s doslova fekálnym vyjadrovaním. Napriek tomu, že postava mu v princípe bola takpovediac proti srsti, stvárnil ju bravúrne. Ako herec – praktik musel ustúpiť invázii jazyka ulice, ktorý „chce priniesť životnú silu, sprostredkovať súboj, zobrazíť „skutočnosť“ už len svojou prítomnosťou“⁵⁵⁴ a ktorého tlaku z presvedčenia odolával. V mene služby divadlu postavu s učebnicovou profesionalitou akceptoval a stvárnil na vysokej esteticko-umeleckej úrovni, ale ako herec – teoretik a bývalý pedagóg naďalej

⁵⁵⁴ Banu, George: Vulgárna reč: realistický účinok? Príspevok prevzatý zo zborníku *Theatre and Humanism in a World of Violence : The book of the XXIV. Congress of the Association of the Theatre Critics in Sofia*, Bulharsko, 2008. In: KOD (Konkrétne o divadle), č. 5, 2010, s. 33.

patrí k skeptikom, ktorí – povedané s Georgeom Banu – cítia, že uprednostňovanie „vulgárnej reči“ na úkor „vznešeného jazyka“ stráca realistický účinok, pretože sa vystavuje riziku, že stratí svoju pôvodnú energiu, prestane šokovať, sklízne do stereotypu a postupne sa vyprázdni.⁵⁵⁵

Ladislava Chudíka, rodáka zo stredoslovenského Hronca, trápila ešte iná choroba slovenskej javiskovej výslovnosti. Na jednej strane SND ako vrcholná inštitúcia kultúry reči stála po mnohé desaťročia ako vzor, na druhej strane, najmä po príchode prvých profesionálne školených absolventov herectva z bratislavského konzervatória, nedokázala čeliť silným vplyvom „bratislavčiny“. Ide o „jazykovú zmes“, ktorá sa vyvinula absorbovaním hlboko zakorenenej „prešporčiny“ v dôsledku dlhodobého vplyvu nemčiny a maďarčiny a hlavne intonácie, ktorá pramení z tvrdého západoslovenského nárečia. Ladislav Chudík bol niekoľkým nastupujúcim hereckým generáciám učiteľom správnej, ale aj pružnej javiskovej výslovnosti priamo na javisku. Najpresvedčivejším dokladom sú slová predstaviteľa súčasnej mladšej strednej generácie slovenských hercov Roberta Rotha, ktorý je nielen výnimočný zjav a najviac oficiálne oceňovaný herec prvej slovenskej scény, ale dokonca pôvodom Bratislavčan. „Ladislav Chudík je asi jediný človek, ktorý mi ukázal, ako dokáže byť jazyk zbraňou a akú váhu má slovo. S dĺžňami i s mäkčeňmi. Reč z jeho úst má neuveriteľnú silu, i keď ide len o pozdrav. Slová tepe do skaly a stávajú sa z nich objatia. A ak vám pri tom podá ruku, ste svedkom interaktívneho zážitku Radosti. Pri stretnutí s ním človek stráca minulosť i budúcnosť a stáva sa súčasťou oslavy pokory k životu.“⁵⁵⁶

Osobitnú starostlivosť v rámci kultúry javiskovej reči venoval otázkam hlasovej techniky a práce s hlasom, pričom aj vo vlastnom prejave prísne strážil kontraproduktívne nadužívanie hlasových dispozícií. „Slovenskí herci sú väčšinou obdarení silnými a zvučnými hlasmi. Naučili sme sa tento dar zneužívať a často z pohodlnosti, neochoty hľadať. (...) Pôsobíme na diváka neúmerným zvýšením fónov. Je to prostriedok lacný a oddychový. Môže síce niekedy vydať svedectvo o technike javiskovej reči, ale vždy bude znamenať zjednodušenie a nedostatok vnútornej techniky. Krik, hlasová extenzita, je výrazový prostriedok, ktorý možno použiť len v lekárnických dávkach na presne určených a zdôvodnených miestach. „Vyžívanie“ sa krikom je herecká neresť. Dôkaz, že ide o bravúru

⁵⁵⁵ Banu, George: Vulgárna reč: realistický účinok? Príspevok prevzatý zo zborníku Theatre and Humanism in a World of Violence : The book of the XXIV. Congress of the Association of the Theatre Critics in Sofia, Bulharsko, 2008. In: KOD (Konkrétne o divadle), č. 5, 2010, s. 33.

⁵⁵⁶ Krénová, Ľubica. Ladislav Chudík. Bratislava : Divadelný ústav; Slovart, 2009, s. 382.

techniky dikcie, končí sa často konštatovaním, že síce počuť až neúmerne dobre, ale nerozumieť ani slovo. Počuteľnosť a zrozumiteľnosť je podľa Barraulta pravidlom slušnosti, ktoré nemá nič spoločné ani s talentom, ani so schopnosťami. Máme, žiaľ, aj neslušných hercov,⁵⁵⁷ povedal Ladislav Chudík už v roku 1961 na odbornom otvorenom fóre. A to nielen ako herec – praktik, ale aj teoreticky uvažujúci a už vtedy prakticky činný pedagóg.

Žiaľ, pomerne nakoľko našli Chudíkovo recitátorské umenie a jeho osobná kultúra javiskovej reči uplatnenie v pedagogike. Najskôr pôsobil na konzervatóriu a od roku 1963 na Vysokej škole múzických umení. Javisková reč, Herecká tvorba, Umelecký prednes – to boli jeho hlavné odborné predmety. Už v roku 1964 obhájil titul docenta. Lenže za emigráciu bol potrestaný aj ako pedagóg: nielenže mu skomplikovala opätovný návrat do školy, zároveň mu znemožnila ďalší pedagogický rast a kariérny postup. K študentom Ladislava Chudíka na VŠMU, kde pôsobil s vynútenou prestávkou takmer dvadsať rokov až do svojej šesťdesiatky v roku 1984, patrili napríklad Soňa Valentová, Ida Rapaičová, Zuzana Kocúriková, Sylvia Turbová, Jarmila Koleniňová, František Kovár, Juraj Kukura, Andrej Hryc, Vladimír Durdík ml., Dušan Taragel' a mnohí ďalší. Osobné pedagogické skúsenosti sa často stávali predmetom jeho záznamov. „Pedagogika je odovzdávanie a platí v ňom to, čo kedysi múdro a výstižne povedal spisovateľ a publicista Vlado Mináč, že náš kratučký pobyt na tejto zemi má zmysel iba ako pokračovanie iných pobytov a ich predurčenie. Často v tejto súvislosti hovorím aj o vrstvení. Alebo, že domov bude skutočným domovom iba vtedy, ak pod jednou strechou budú s nami žiť minulosť s budúcnosťou. Úloha pedagóga by nemala končiť rozdáním absolventských diplomov. Nielen dobrý pedagóg, ale aj každý starší herec by mal byť čestný a svojmu mladšiemu kolegovi by mal kedykoľvek poradiť, usmerniť ho. Iba kontinuita vytvorí reťaz, to vrstvenie, zmysluplné pokračovanie. Mojm pedagogickým mottom bolo, že učiteľ svojich žiakov musí viesť k tomu, aby ho raz predbehli. Odovzdal som im svoje omyly a chybné rozhodnutia, aby sa z nich poučili. Hlavne poznanie, že nevydarenými postavami herec nestráca, skôr naopak, každý neúspech je zárodkom budúceho úspechu.“⁵⁵⁸ – sumarizuje dlhoročné pedagogické skúsenosti.

⁵⁵⁷ Chudík, Ladislav. O herectve. Bratislava : Divadelný ústav, 1970. s. 24.

⁵⁵⁸ Autorizovaná výpoveď Ladislava Chudíka.

VI. Česko-slovenská osobnosť Ladislava Chudíka

Ladislav Chudík predstavuje vysoký ideál umeleckej a hereckej disciplíny, ktorý sa stal paradigmou aj pre nasledujúce slovenské herecké generácie. Takéto povedomie o Ladislavovi Chudíkovi nie je neznáme ani v českom dramatickom prostredí.

Počas celého profesionálneho života sa celkom samozrejme zaoberal stavovskými problémami – najmä profesionalizáciou divadla a divadelných profesií. Udržanie kvalifikovaných pracovníkov za málo peňazí pociťoval v začiatkoch ako existenčné ohrozenie budúcnosti slovenského divadelníctva. Veľa osobnej energie, aj na otvorených fórach, venoval angažovaniu sa za profesionalizáciu pracovných podmienok aj pri nakrúcaní, tak v televízii, ako aj vo filmových ateliéroch na Kolibe. Po roku 1990 zasa za pôvodnú tvorbu, rozvoj národnej kinematografie. Pri mnohých príležitostiach vyzýval ku kultúre každodennosti, morálke a mravnosti. Avšak predovšetkým vždy išiel príkladom. Ako občan, umelec, a tiež ako minister kultúry. Do radu jeho umelecko-občianskych zásluh spadá tiež celoživotné zasadzovanie sa za kultiváciu slovenského jazyka vo verejnom živote; osobná iniciatíva pri záchrane národnej technickej pamiatky – poslednej lesnej Čiernohronskej železničky v Hronci; nadmerné nasadenie a obetavosť počas prvých ťažkých revolučných dní a týždňov v roku 1989; ochota prevziať zodpovednosť za vybojovanie spoločenskej zmeny v podobe funkcie ministra kultúry; prehlbovanie dobrých slovensko-českých vzťahov a najmä kultúrnej vzájomnosti v období pred rozdelením Československa, počas procesu delenia spoločného štátu a vzápätí po vzniku samostatných republík; ako aj statočné vystupovanie v mene občianskej iniciatívy *Zachráňme kultúru* v neľahkých „mečiarovských“ časoch v roku 1996...; či obhajovanie dostavby novej budovy Slovenského národného divadla. Ladislav Chudík je vo vzťahu k rodisku, k domovu, k najbližšiemu okoliu silný lokálpatriot, v otázkach pôsobenia, šírenia a reprezentácie slovenskej kultúry a umenia je svetoobčan.

Pripomeňme si, že Ladislav Chudík vyrastal v prirodzenom čechofilnom rodinnom zázemí, kde sa so samozrejmosťou stretával s českou tlačou i literatúrou. Československú spolupatričnosť začal vnímať už ako školák prostredníctvom českých pedagógov. Do činohry národného divadla nastúpil iba dvanásť rokov po jej rozdelení na českú a slovenskú. Dozvuky českej činohry boli vtedy ešte citeľné vďaka mnohým českým hereckým kolegom (Drahoš Želenský, Milada Frýdová-Želenská, Vilma Březinová-Jamnická, Míla Beran a ďalší) a vďaka vplyvnému divadelnému odkazu českej režisérskej osobnosti Viktora Šulca – ďalej ho

produktívne rozvíjali vo svojej tvorbe režiséri Jamnický i Budský. Dlhoročné pôsobenie Drahoša Želenského v slovenskom divadelnom prostredí sa prirodzene premietlo do jeho potreby prehlbovať česko-slovenské divadelné kontakty aj po odchode do Čiech, čo sa odrazilo v zintenzívnení výmenných zájazdov národných divadiel. Pri zrode tejto tradície stál aj Ladislav Chudík a dodnes zdôrazňuje, že najväčšie zadostučinenie za jeho divadelnú tvorbu mu prinášali práve reflexie pohostinských vystúpení v Čechách. V tejto súvislosti sa dokonca nedokáže ubrániť nostalgii: „Obec Hronec, kde som sa narodil, je písomne doložená už z roku 1357! Až v roku 2007 som objavil totožnosť dátumov Hronec a Karlov most, ktorého základný kameň bol položený taktiež v roku 1357! „Medzimostie“ skrýva symboliku cez moju cestu herca. Desaťročia výmenných zájazdov SND a ND. Najväčšie úspechy slovenského divadla i mňa osobne práve v Prahe – za všetky spomeniem *Po páde*, *Višňový sad*, *Tančiareň*. Filmy, ktoré som nakrútil na Barrandove, televízny seriál *Nemocnica na okraji mesta* na Kavčích horách. Žiaľ, všetko sa uzatvára. Aj rodisko vymiera, Hronec je súčasťou hladových dolín mikroregiónu Horehronia...”⁵⁵⁹ Pre úplnosť sumarizácie dodajme, že aj najväčšie úspechy v umeleckom prednese zažíval taktiež v českom prostredí (Poetická kavárna Viola, Neumannove Poděbrady).

Nebola to však iba konkrétna pomoc skúsenejších českých tvorcov a z nej sa rodia kultúrne kontakty a vzťahy, ktoré sa vinuli jeho kariérou od úplných začiatkov. Ladislav Chudík prejavoval spontánny záujem o českú kultúru a národnú históriu v najširšom ponímaní ako o svoju „druhú prirodzenosť“. V českých dramatických umeniach hľadal inšpirácie, nachádzal vzory, otvorene poukazoval na pozitívne príklady. Podpora a prehlbovanie československej vzájomnosti sa stali ústredným motívom jeho vyše šesťdesiatročného umeleckého pôsobenia. Dá sa povedať, že sa mu to podarilo aj v súkromnom živote. Dvakrát ženatý L. Chudík si oba razy zobral za manželku Češku. Prvá manželka Helena Chudíková bola novinárka (narodená v Prahe) a po sobášii pôsobila ako redaktorka slovenskej redakcie Kultury a Kulturní tvorby v Bratislave.⁵⁶⁰ Druhá manželka

⁵⁵⁹ Krénová, Ľubica. Ladislav Chudík. Bratislava : Divadelný ústav; Slovart, 2009, s. 402-403.

⁵⁶⁰ Spočiatku šťastné, hoci bezdetné manželstvo Heleny a Ladislava Chudíka sa skončilo v dôsledku jej vážneho ochorenia rozvodom, po ktorom sa vrátila do Prahy a tri roky na to zomrela. Pretože zostala sama, jej pohreb organizoval a financoval bývalý manžel L. Chudík. Na smútočnom oznámení uviedol: „Svojí prací přispěla malou hřivnou k prohloubení vzájemného bratrského vztahu Čechů a Slováků“. K tomu verše Jana Neruda Kosmické písně XXXIV. (Z osobného archívu Ladislava Chudíka.)

Alena Chudíková, narodená v Českom Tešíne, s ktorou žije dodnes, je pôvodne právnička.⁵⁶¹ Tak ako v profesionálnych otázkach (týkajúcich sa seba i druhých), ani v pohľade na vývoj česko-slovenských či slovensko-českých vzťahov mu nikdy nechýbala objektivita a nebál sa tiež kritického nazerania voči jednej i druhej strane. Veď zdanlivo banálne zvady o spojovník, (ktoré vypovedali o vnímaní jednotného politického československého národa, respektíve o nerozlišovaní českého a československého a do ktorých sa v skutočnosti premietal pohyb a zároveň neriešiteľnosť v otázke „rovného s rovným“ v rámci usporiadania spoločného štátu, a ktoré napokon vyústili do jediného možného zrovnoprávnenia, to jest osamostatnenia oboch republík), zažil už ako štrnásťročný v roku 1938.⁵⁶²

V politicky zlomovom roku 1968 chápal osud Čechov a Slovákov ako spoločný osud, hoci prijímanie zákona o federácii (v októbri 1968), ktorého garantom sa de facto stala „monokratická, unitaristická, centralizovaná Komunistická strana Československa“⁵⁶³, sledoval už z blízkeho zahraničia. Premiéra inscenácie *Čierna komédia* od amerického dramatika Petra Shaffera v januári 1968, v ktorej L. Chudík s mimoriadnym uznaním odbornej kritiky i divákov vytvoril bravúrne komickú figúru Harolda Gorringa – inak prvého latentného homosexuála v histórii slovenského činoherného divadla –, bola jeho poslednou pred okupáciou Československa. Na javisku občianskeho života Ladislava Chudíka sa v medzičase schýľovalo k čiernej tragédii. Už od jesene 1967 sledoval vývoj s osobnou zainteresovanosťou a mnohé si aj zaznamenával do zápisníka: „*Dozvedel som sa, že Ivana Klímu, Antonína J. Liehma a Ludvíka Vaculíka vylúčili zo strany a že Lidové noviny podriadili ministerstvu informácií. Poznamenalo to aj moju únavu a deprimovanosť. Položil som si teda otázku: Čo bude nasledovať po vylúčení zo strany? (...) Ak je v tomto systéme naozaj obsiahnuté potenciálne nebezpečenstvo, že sa môže zopakovať Stalin, alebo zrodiť biely Mao-ce-tung, potom posledné udalosti znamenajú signál, že ide o návrat k metódam, ktoré*

⁵⁶¹ Bezdetný Ladislav Chudík adoptoval vtedy osemročnú dcéru Aleny Chudíkovej z prvého manželstva Bereniku, ktorá si aj po sobáší ponechala priezvisko Chudíková. Vďaka tomu aj jeho nevlastný vnuk nesie meno Stanislav Maximilián Chudík.

⁵⁶² ČSR fungovala od vzniku v roku 1918 v dvoch zápisoch – Československá republika (v Čechách) a Česko-slovenská republika (na Slovensku). Prijatím ústavy v roku 1920 bol spojovník z názvu odstránený. V roku 1938 – po ustanovení slovenskej autonómie – naopak obnovený, do vzniku slovenského štátu (14.3.1939). Povojnový vývoj prebral pôvodné názvy Československá republika/Česko-slovenská republika/Československo. Ústavný zákon z roku 1960 priniesol zmenu v názve štátu na Československú socialistickú republiku. Zákon o československej federácii bol prijatý 27.10.1968. V roku 1990 bol prijatý ústavný zákon o zmene názvu z pôvodnej Československej socialistickej republiky na Česko-slovenskú federatívnu republiku, od 23.4.1990 pozmenený na Českú a Slovenskú federatívnu republiku až do jej zániku 31.12.1990.

⁵⁶³ Chmel, Rudolf. Slovenská otázka v 20. storočí. In: Romantizmus v globalizme; Malé národy – veľké mýty. Bratislava : Kalligram, 2009, s. 259.

odsúdil XX. zjazd. Nie tvorivé myslenie, dialóg, ale teda znova monológ, kde sa ozýva iba kategorické: môžeš, nesmieš, musíš. Zás je bližší karierista, ktorý aktivitou prekrýva „maslo na hlave“, ako človek, ktorý samostatne myslí a čo myslí, aj povie. (...) Hrozím sa demagógie, ktorá raz oddelí kultúrny front od masy. A jej odpor k istej výlučnosti niektorých umeleckých diel sa umocní trvale pestovanou nenávisťou k umelcom, inteligencii. (...) Metódy sa nemenia. Najskôr útočili Široký⁵⁶⁴, Slánský, Bašťovanský⁵⁶⁵ proti Husákovi a Novomeskému, a o pár mesiacov bol Slánský na lavici obžalovaných a odvisol na šibenici. Bašťovanský, ak sa nemýlim, spáchal samovraždu... Ako pri tom všetkom nemyslieť na Shakespeara? Paralel sa nájde veľa, ale nepomôžu, lebo príklady sú pre múdrych. (...) Zväz slovenských spisovateľov sa dištancuje od neoficiálnych názorov vo Svaze českých spisovatelů. (...) Je tu veľa slovenského dištancovania od Čechov a veľká nedôvera k židovským spisovateľom. Pretrváva u nás neľútosť k jedným aj k druhým, je to dané historicky, ale je tu aj komplex, naša „trauma“, malosť. (...) Som rád, že nie som šéfom, lebo by som sa musel vzdať teraz. (...) Stretol som kolegu a hovoril mi, že by som bol prekvapený, aké majú názory mladí odborárski funkcionári, tajomníci dielenských a závodných výborov. Ich slovník sa hemží slovami „zastreliť“, „obesiť“, „zavrieť“. Koho ešte? Mňačka⁵⁶⁶ už zlikvidovali. (...) Chcú riešiť veci, rozpory, problémy horšie ako fašisti. Kto ich naučil tejto nenávisti, zlobe a túžbe po vraždách? Kto im dal právo likvidovať ľudské životy? Ich triedny inštinkt? Ich pudová nenávisť ku všetkému, čo je od nich múdrejšie, nadanejšie, vzdelanejšie? (...) Názory sa diferencujú, svet sa delí a niet stopy po jednote.“⁵⁶⁷

Ladislav Chudík sa na piaty deň po vstupe spojeneckých vojsk, teda 26. augusta 1968, rozhodol odísť do Viedne spolu so svojou manželkou Helenou a jej i svojou matkou.

„V emigrácii sme sa stretli aj... s Janom Werichom a jeho manželkou. Položil mi vážnu otázku, či sa naozaj chcem vydať na cestu emigranta. Potom mi otvorene vyrozprával svoj príbeh so

⁵⁶⁴ Viliam Široký bol jedným z hlavných predstaviteľov stalinizmu v Československu, a teda aj jedným z iniciátorov vykonštruovanej kritiky tzv. buržoázneho nacionalizmu, i organizátorom politických procesov v 50. rokoch. Ako funkcionár komunistickej strany zastával mnoho kľúčových postov: predseda KSS (1945 – 1954), podpredseda československej vlády (1945 – 1953), minister zahraničných vecí (1950 – 1953), predseda československej vlády (1953 – 1963). Potom bol zbavený všetkých funkcií.

⁵⁶⁵ Štefan Bašťovanský bol v tom čase generálnym tajomníkom Komunistickej strany Slovenska. Gustáva Husáka zradil tým, že dňa 6.2.1951 sprostredkoval vo svojej kancelárii jeho zatknutie. V roku 1952 spáchal samovraždu.

⁵⁶⁶ Ladislav Mňačko – slovenský prozaik, dramatik a publicista českého pôvodu. Preslávil sa psychologickým románom *Smrť sa volá Engelchen* a politickým románom *Ako chutí moc*. V roku 1967 emigroval (žil v Izraeli a v Rakúsku) – ďalej publikoval v nemčine a ojedinele aj v exilových vydavateľstvách. Do Československa sa vrátil v roku 1990, kde štyri roky po návrate zomrel.

⁵⁶⁷ Z osobného archívu Ladislava Chudíka.

všetkými kladmi, aj zápormi. Keďže človek pri tom zažije príkoria, na čo všetko si nikdy nezvykne, čo všetko musí bez komentára prehltnúť. Na záver povedal, že si netrúfa jednoznačne povedať zostaňte, alebo sa vráťte. Bolo to pre mňa jedno z najvýznamnejších stretnutí. Werich sa z emigrácie vrátil o voľačo skôr ako my.⁵⁶⁸ Napriek sľubným ponukám⁵⁶⁹ všetko po troch mesiacoch vzdal. Dôvodov bolo hneď niekoľko. Ochorenie mamy, ktorá sa vrátila ešte skôr, študenti VŠMU, ktorí ho prišli osobne do Viedne požiadať, aby sa vrátil, a nakoniec aj prirodzená túžba po domove – nevedel si predstaviť, že by sa navždy „odrezal“ od rodného kraja. Okrem toho politikum, s ktorým sa odjakživa najviac stotožňoval, bola jeho práca, ktorú chápal ako poslanie a vedel, že by musel začínať odznova. Jeho emigrácia sa ani po dobrovoľnom návrate nestretla v straníckych kruhoch s pochopením. Musel čeliť nepriateľským prejavom aj zo strany niektorých kolegov. „Vrátil som sa s určitou pokorou, ale nie bez cti a hrdosti. Reakcie mnohých ľudí k augustovým udalostiam ma šokovali! Zo dňa na deň odvolávali svoje postoje a aj mňa nahovárali, aby som svoj odchod aspoň slovíčkom verejne oľutoval. Boli medzi nimi aj podaktorí kolegovia z divadla... Dodnes neviem, koľko eštebákov bolo na mňa nasadených.“⁵⁷⁰ Mnohí volali po jeho vylúčení zo SND. V divadle ho podržal umelecký šéf Martin Gregor a herecký kolega Mikuláš Huba sa ho zastal pred obávaným tajomníkom ÚV KSS pre ideológiu Ľudovítom Pezlárom. Ak vďaka pár kolegom a priateľom v divadle mohol pokračovať vo svojej práci, vo filme bolo jeho účinkovanie na niekoľko rokov neoficiálne pozastavené. V televízii bol až na osem rokov „odmlčaný“ v rámci pravidelných programov poézie (*Nedelná chvíľka poézie* a i.), čo osobne pociťoval ako najväčší trest. Po návrate z emigrácie mu pomocnú ruku podali českí režiséri – hosťujúci režisér v Bratislavskom štúdiu ČST Jaroslav Balík (*Príbehy z lepšej spoločnosti*) a s režisérom Janom Schmidtom nakrútil na Barrandove poviedkový film *Luk kráľovny Dorotky*. Parafrázovaním výroku Johanna Wolfganga von Goetheho – „Nevďak je známkou slabosti. Nikdy som nevidel schopných ľudí, ktorí by boli nevďační.“ – možno povedať, že Ladislav Chudík bol odjakživa natoľko schopným človekom a silnou osobnosťou, že nikdy nezabudol na tých, ktorí ho najviac ovplyvnili, ktorí mu ukázali smer, ktorí mu nebojácne prejavili dôveru a pomohli mu plnohodnotne sa vrátiť k herectvu. Napokon vďaka iniciatíve z českej

⁵⁶⁸ Krénová, Ľubica. Ladislav Chudík. Bratislava : Divadelný ústav; Slovart, 2009, s. 186.

⁵⁶⁹ Profesor Leon Epp, riaditeľ viedenského divadla Volkstheater, s ktorým malo Slovenské národné divadlo družbu, ho pre začiatok oslovil do malej roly Sudcu v rozskúšanej hre černoškého autora Jamesa Baldwina *Blues pre Mr. Charlieho*. Vzápätí dostal zmluvu s mesačným platom šesťtisíc šilingov.

⁵⁷⁰ Krénová, Ľubica. Ladislav Chudík. Bratislava : Divadelný ústav; Slovart, 2009, s. 189.

kultúrnej obce sa mu dostalo aj dvoch najvýznamnejších dobových ocenení – titulov zaslúžilý umelec a národný umelec.

Z archívnych dokumentov sa môžeme dozvedieť, že Ladislav Chudík v osemdesiatych rokoch minulého storočia patril k elitným umelcom – a zároveň bol jedným z mála slovenských hercov –, ktorí pravidelne navštevovali chýrne kníhkupectvo Československý spisovateľ v Brne na Českej ulici. Kníhkupectvo nežilo iba predajom kníh, pretože v ňom pulzoval aj iný život vďaka pravidelným stretávaniu českých a slovenských intelektuálov. Spomedzi českých hercov sem chodievali napríklad Karel Höger, Vladimír Menšík, Vlastimil Brodský. Významné návštevy vzdelancov a umeleckých osobností starostlivo zaznamenával do objemných zväzkov kroník vtedajší vedúci predajne Otto Hrubeš. Predajňa sa tak občas menila na centrum spontánneho (neoficiálneho) kultúrneho diania.⁵⁷¹

V roku 1982 sa Ladislav Chudík spolu s mnohými slovenskými kultúrnymi osobnosťami podpísal pod spoločenskú iniciatívu so snahou založiť v Bratislave Kruh priateľov českej kultúry. V liste vtedajšiemu slovenskému ministrovi kultúry Miroslavovi Válkovi sa okrem iného píše: „Domnievame sa, že v pestrej škále kultúrneho života hlavného mesta Slovenska Bratislavy chýba jedna dôležitá súčasť. Máme na mysli sústredenú a plánovité propagovanie a poznávanie súčasnej českej kultúry, ktoré by sa dalo chápať ako cieľavedomé rozvíjanie spoločného československého socialistického kultúrneho kontextu...“⁵⁷² Miroslav Válek, vzhľadom na svoj úprimný a obdivný vzťah k českej kultúre a umeniu, iniciatívu podporil a iniciátorom odpovedal na list verejne, prostredníctvom tlače: „Vážené súdružky a súdruhovia, keď takto verejne odpovedám na Váš list, odpovedám súčasne kultúrnej verejnosti... Súhlasím s Vami, že česká kultúra je organicky prítomná v celom našom živote, chápem však aj to, že hlbšie kontakty s ňou môžu byť podnetné a z hľadiska Vašich – iste diferencovaných – záujmov, užitočné. Osvojovať si kultúrne hodnoty, nech už vzniknú hocikde, je súčasťou prirodzeného procesu rozvoja národnej kultúry. Dvojnásobne to platí v prípade našich bratských národov: českého a slovenského...“⁵⁷³ Platforma pre propagáciu českej kultúry v Bratislave v záujme užších umelecko-kultúrnych kontaktov vznikla veľmi operatívne, rok na to (1983). Iniciatíva vyvolala mimoriadne pozitívnu odozvu aj na českej strane. Rudé právo ešte aj po trojročnej úspešnej

⁵⁷¹ (jak). Neobyčejné kníhkupectví na České. In: Rovnost Brno, 11.8.1982.

⁵⁷² Bližšie v článku: V záujme hlbšieho poznania. In: Nové slovo, 9.12.1982.

⁵⁷³ Ibidem.

činnosti ocenilo, že s názorom „o potrebe výraznejší a soustavnější komunikace mezi českou a slovenskou kulturou vystoupilo tenkrát na přelomu dvaosmdesátého a třiaosmdesátého roku zhruba dvacet slovenských spisovatelů, herců, výtvarných umělců a vědců. Dali tak podnět ke vzniku Kruhu přátel české kultury v Bratislavě, který má dnes osm set individuálních a několik desítek kolektivních členů, jímž jsou celá města, závody, redakce, kulturní instituce aj. Bylo by neúplné a také nespravedlivé při tomto ohlédnutí nepřipomenout více než porozumění, které pro tento záměr mělo ministerstvo kultury SSR, pod jehož záštitou kruh vznikl.“⁵⁷⁴ V roku 1985 bol v Prahe otvorený Dom slovenskej kultúry, pod ktorého strechou pokračoval vo svojej dlhoročnej činnosti Klub slovenskej kultúry založený v roku 1977. Tak, ako stál Ladislav Chudík pri vzniku Kruhu priateľov českej kultúry v Bratislave, tak v programoch Domu slovenskej kultúry vystupoval od úplných začiatkov, či už v rámci rôznych literárnych podujatí, cyckického programu Miesto pre hosťa, alebo neskôr v rámci pravidelného kabaretného programu Milana Markoviča *Nevyzúvajte sa, prosím*.

Byť za socializmu na výslni prinášalo umelcom občas trpké chvíle. (Aké trpké, vie najlepšie každý z nich sám.) Listovanie v spoločenskom týždenníku Květy uprostred roku 1985 sa s odstupom vyše štvrtstoročia zdá byť až neuveriteľné. Dvojstrana prináša reportáž s názvom Uměním za krásnější svět z osláv československých umelcov pri príležitosti 40. výročia oslobodenia Československa Sovietskou armádou. Slávnostné zhromaždenie sa konalo v budove Národného divadla v Prahe, kde sa – citujme – „pod heslem tvůrčí činy ve jménu revolučního bratrství za nová vítězství socialismu a míru... sešli čeští a slovenští umělci, aby manifestovali svou sounáležitost s lidem této země a s její socialistickou přítomností.“⁵⁷⁵ Na čestných miestach na javisku sedeli čelní predstavitelia všetkých umeleckých zväzov – zo slovenských Ladislav Ballek, Mikuláš Huba, Ján Kákoš, Ján Solovič – rameno pri ramene s predstaviteľmi stránickej a vládnej delegácie vedenej tajomníkom ÚV KSČ Josefom Havlínom a ďalšími členmi, podpredsedom vlády ČSSR Matejom Lúčanom, členom predsedníctva a tajomníkom ÚV KSS Ľudovítom Pezlárom, ministrami kultúry ČSR a SSR Milanom Klusákom a Miroslavom Válkom. Fotografické zábery zachytávajú na javisku prísne a vážne tváre, v hľadisku skôr meravé a v zábleskoch možno až plné strachu. Jiřina Bohdalová, Jana Hlaváčová, František Filipovský..., Ladislav Chudík ako ikona slovenského dramatického umenia. V úvodnom prejave predseda Svazu československých spisovatelů

⁵⁷⁴ Zábojník, Oldřich. Kruh přátel nejvěrnějších. In: Rudé právo, 22.7.1986.

⁵⁷⁵ kop. Uměním za krásnější svět. In: Květy, 30.5.1985, s. 7-9.

národní umelec Jan Kozák okrem iného povedal: „Pro socialistického umělce není většího úkolu – a ani většího naplnění uměleckého poselství – než pomáhat lidu naší země k dalšímu rozkvětu naší vlasti. Plnili jsme a plníme tento vpravdě posvátný úkol vyzbrojení odkazem našich národních klasiků, kteří se vždy skláněli před tvůrčím géníem prostého lidu, a odkazem revoluční koncepce kulturního dědictví formulovaného Zdeňkem Nejedlým, koncepce vyjádřené soudem hluboké životní pravdivosti – že „komunisté jsou dědici velkých tradic národa“... Každému z nás, každému jednotlivému umělci, umělcům všech generací včetně těch nejmladších – a snad právě jim nejvíce – se každým dnem života naší země, každým dnem zápasu našeho lidu otevírají nové vzrušující perspektivy myšlenkového i tematického tvůrčího rozmachu...“⁵⁷⁶ Ilustráciu doby dokonalo dotvára reportáž v tom istom čísle z poslednej voľby Gustáva Husáka za prezidenta republiky. Citujeme z ukázkovo demagogickej reportáže, ktorá však bola čírou realitou: „Balance čtyřiceti let přesvědčivě ukazuje správnost naší poválečné cesty. (...) Soudruh Gustáv Husák má svou celoživotní práci na této bilanci významný podíl. Zvlášť výrazný je zejména v posledních šestnácti letech, kdy je v čele strany a kdy jsme právě pod jeho vedením posílili hospodářskou i obrannou sílu našeho státu, dál podstatně rozvinuli kulturní i vzdělanostní úroveň našeho lidu, zajistili a prohloubili jeho životní jistoty. Toto tvořivé úsilí nyní směřuje k tomu, abychom se co nejlépe vyrovnali s programovými cíli XVI. Sjezdu KSČ. S programem, který se stal vlastní a přitažlivý pro dělnickou třídu, družstevní rolníky, pro všechny pracující, pro mládež a ženy, pro všechny občany. Obětavě jej realizují stejně tak komunisté jako bezpartajní či příslušníci jiných politických stran Národní fronty... Soudruh Lubomír Štrougal vyslovil přesvědčení, že volba Gustáva Husáka bude moudrým rozhodnutím našeho vrcholného zákonodárního sboru, které bude sloužit dalšímu rozkvětu naší socialistické vlasti. (...) Výsledek volby byl jednomyslný, všichni přítomní poslanci se vyslovili v tajném hlasování pro soudruha Gustáva Husáka. (...) Dvacátý druhý květen 1985 se zapsal do novodobých československých dějin jako den znovuzvolení generálního tajemníka ústředního výboru KSČ a předsedy ústředního výboru Národní fronty ČSSR Gustáva Husáka prezidentem republiky na období 1985 – 1990.“⁵⁷⁷ Nebolo zrejme ľahké v danej perspektíve len tak všetko vzdať, emigrovať, zakladať „bytové divadlá“, s čistým štítom odchádzať do kotolní. Navyše, ak si uvedomíme, že mnohí

⁵⁷⁶ kop. Uměním za krásnější svět. In: Květy, 30.5.1985, s. 7-9.

⁵⁷⁷ Ibidem.

už dosiahli určitý vek a nadobudli určité rodinné i profesijné zázemie. Uzatváranie kompromisu s dobou bolo zároveň uzatváraním kompromisu s vlastným svedomím. Takýchto zmlúv s Mefistofelom boli však milióny. Dá sa povedať, že takúto zmluvu so socialistickým štátom bol nútený pomyselne podpísať aj Ladislav Chudík, napriek tomu nikdy nevstúpil do komunistickej strany a uchoval si vnútornú mravnú integritu. Vďaka tomu Slovenské národné divadlo a zakrátko i celá slovenská kultúrna obec sa naňho od prvých novembrových dní roku 1989 prirodzene obracali ako na morálnu autoritu. Keď v decembri 1989 ponúkli českému divadelnému historikovi a teoretikovi Milanovi Lukešovi post českého ministra kultúry, paralelne na Slovensku oslovili Ladislava Chudíka, aby prijal funkciu slovenského ministra kultúry. Milan Lukeš po osobných profesionálnych skúsenostiach s Ladislavom Chudíkom – ktoré sa datovali najmä od šesťdesiatych rokov, kedy českých divadelníkov zaujal na mnohých fórach svojimi odbornými príspevkami i mravným potenciálom –, neváhal zdvihnúť telefón a vyzvať ho ako kolegu a priateľa, aby do toho išli spoločne, aby sa obaja ujali postov národných ministrov kultúry ešte v rámci spoločného Československa. Išlo o takzvané vlády porozumenia, ktoré mali spoločný štát priviesť k prvým demokratickým voľbám. Podľa vyjadrenia Ladislava Chudíka, ich cieľom bolo aspoň čiastočne odčiniť chyby, ktoré na kultúre a umení spáchali komunisti. Aspoň sčasti vymaniť z totalitného zajatia duchovnú stránku života občanov a umelcom priniesť morálnu satisfakciu. Ladislav Chudík sa aj z pozície vládneho činiteľa prejavoval v riešení kultúrnych problémov ako humanista. Slovenské národné divadlo mu počas totality poslúžilo ako modelová situácia, v ktorej v priebehu celých dvadsiatich rokov prebiehal otvorený, ale viacmenej kultivovaný dialóg komunistov a nestraníkov. Ako minister kultúry nenastúpil s predstavou mechanickej likvidácie všetkého minulého, ale s odhodlaním viesť predovšetkým diskusiu. Už len nájsť spoločnú reč s aparátom ministerského úradu, ktorý z veľkej časti pozostával zo starých kádrov, nebolo ľahké. Napriek tomu to bola podľa neho cesta správna, hoci možno práve preto po každej stránke náročná a vysilujúca. Zakrátko si aj na verejnosti vyslúžil uznanlivý titul „minister nádeje“. S divadlom sa úplne rozlúčiť nechcel. Zo začiatku sa nedokázal ani vzdať postavy Stepana Trofimoviča v pripravovanej inscenácii Dostojevského *Besov*, ktorú práve začal skúšať. Čoskoro ale pochopil, že divadlo je s politickou zodpovednosťou nezlučiteľné. I tak si enormná záťaž na takomto poste vynútila najskôr nedobrovoľnú hospitalizáciu a po trojmesačnom maratóne – zlyhanie srdca. Nakoniec, po hlbšom zvážení situácie požiadal o uvoľnenie z funkcie zo zdravotných dôvodov

k 28. februáru 1990.⁵⁷⁸ Prvé slobodné voľby v roku 1990 považoval – vzhľadom na ďalší vývoj – za zásadné, preto sa ani po všetkých zdravotných peripetiách nezdráhal zapojiť do predvolebnej kampane a cestovať po republike, aby napomohol víťazstvu demokracie.

S postupným formovaním demokracie sa ale začali objavovať aj prvé rozporuplné názory na spolužitie Čechov a Slovákov na jednej i druhej strane rieky Moravy. Boli nielen protirečivé, ale čoraz ostrejšie. Do ohňa výdatne prikladala aj obojstranná politická nevôľa hľadať optimálne riešenia, ale aj dať slovo občanovi. Stále aktuálnejšia otázka budúceho spolužitia, či naopak rozdelenia Československa, sa Ladislava Chudíka hlboko dotýkala: „Jsem... dítětem slovenských rodičů, ale hercem českých a slovenských pěstounů. Proto má cesta zákonitě, v duchu rodových tradic, pokračovala tak, že se Praha stala mým druhým domovem, s ní mě spojují různá prvenství i úspěchy. Natáčel jsem tu svůj první film (Varuj, Frič – Bielik), dostal jsem tu první velkou příležitost ve filmu (Nástup, Vávra), zažil jsem tu největší úspěch v Tylově divadle (role Quentina, Po pádu), absolvoval nejtěžší pracovní období (Nemocnice na kraji města) i nejkrásnější ocenění (Zlatý květ 1978),“ uviedol v českom časopise Květy v roku 1980.⁵⁷⁹ Ladislav Chudík za rodnú vlasť dodnes považuje Československo, k čechofilstvu sa takisto dodnes nezakryte priznáva. Ale v súvislosti s rozvášnenými vzťahmi na oboch stranách, ktoré napokon viedli k rozdeleniu, sa ako vždy dovoľáva objektívneho pohľadu, rešpektuje a odvoláva sa na historické fakty. Roger Martin du Gard, francúzsky Goethe, povedal: „Nesmieme sa nenávidieť, ale môžeme sa rozísť.“ V danom zmysle pociťoval nevyhnutnosť „rozchodu“ aj Ladislav Chudík. Ako sám vraví, odjakživa ho doslova boleli večné rozpory, impertinencie z jednej i druhej strany, nekonečné vzájomné výčitky, ktoré pramenili z asymetrickej federácie a logicky tak vyúsťovali do opakovaných štátoprávnych kríz. Mrzí ho však, že o oddelenej budúcnosti oboch národov nerozhodli ľudia. „Už si nemusíme vzájomne vyčítať, kto na koho dopláca. Avšak s formou rozdelenia sa zrejme nikdy nevyrovnám. Českí a slovenskí politici nás podviedli tým, že nám neumožnili slobodne sa rozhodnúť v referende. Rozhodli za nás,“⁵⁸⁰ hovorí s otvorenosťou Chudík. To isté potvrdzuje v štúdii Slovenská otázka v 20. storočí slovenský literárny vedec a politik Rudolf Chmel, keď píše, že „napokon, všetky doterajšie emancipačné rozhodnutia išli „zhora“, zásluhou politických elít; ich rezonancia „dole“ už nebola taká jednoznačná,

⁵⁷⁸ Ladislav Chudík sa do SND vrátil k 1. marcu 1990.

⁵⁷⁹ Chudík, Ladislav. Herecká ohlédnutí – Ladislav Chudík. Zlatá zrnka moudrosti. In: Květy, 22.5.1980.

⁵⁸⁰ Krénová, Ľubica. Ladislav Chudík. Bratislava : Divadelný ústav; Slovart, 2009, s. 361.

často skôr minimálna (ani vznik Československa roku 1918, ani vznik prvého slovenského štátu roku 1939, dnešný z roku 1993, nespomínajúc), nesprevádzal plebiscit, či inak jednoznačne vyjadrená vôľa ľudu.⁵⁸¹ Na druhej strane aj Ladislav Chudík veľmi dobre vedel – povedané opäť s Rudolfom Chmelom –, že „do roku 1989 ani jeden z pokusov o riešenie slovenskej otázky nevyšiel. Nevyšiel pre nerozhodnosť, nejednoznačnosť samých Slovákov. Nevyšiel i pre ich nevôľu žiť vo vlastnom štáte. Ale i pre neochotu českej strany o nastolení rovnoprávného vzťahu čo i len hovoriť,⁵⁸² preto česko-slovenské či slovensko-české vzťahy sumarizuje v hereckej monografii s názvom *Ladislav Chudík* takto: „Mám rád Čechov a Moravákov, ale nemám rád všetkých Čechov a Moravákov, rovnako ako všetkých Slovákov, pretože tých nacionálne zmýšľajúcich sa bojím z oboch strán Moravy. A považujem za vyslovene choré, ak niekto môj vzťah k českému človeku, českej kultúre, českému jazyku, českému milie, hodnotí ako zradcovstvo a označuje ma janičiarom. Vďaka tomu, kto ma učil, na čom som vyrastal a čo ma formovalo, nemôžem byť predsa horším Slovákom. To by museli byť všetci mladí ľudia, ktorí dnes dlhodobo študujú v zahraničí, aby nabrali skúsenosti a vrátili sa domov obohatení, zlými Slovákm! Čím viacej a hlbšie premýšľam nad historickými medzníkmi, nadobúdam presvedčenie, že cesta od Pittsburgskej dohody cez Martinskú deklaráciu, rok 1945, päťdesiate roky a rok 1968 až po nežnú revolúciu, viedla k prirodzenému rozchodu a rozdeleniu spoločného štátu. Priznám sa, že mi je za Československom úprimne ľúto a teší ma, že sme sa rozišli v pokoji a bez negatívnych vášní. Po rozdelení som dostal z Čiech anonym, v ktorom sa píše: ‚Naučili jsme vás číst a psát, naučili jsme vás divadlo i hokej hrát, bez nás budete jen hrnce drátovat.‘ Nuž, osobne sa za svojich predkov nehanbím a ich statočnú prácu si dodnes hlboko vážim. Netreba zabúdať, že boli aj také časy, keď sa český literát a politik František Ladislav Rieger o slovenčine vyjadroval, že je to „kočiština“. (...) Na druhej strane si nesmierne vážim, že nám v určitom období Česi pomohli pozdvihnúť školstvo, kultúru a umenie. Vďaka tomu som aj ja v stredoškolských laviciach stretával českých učiteľov a v Národnom divadle v Bratislave pôvodom českých hercov. Celý život ma trýznili rozpory medzi nami. A bohužiaľ, musím konštatovať, že podiel českej publicistiky na rozpade republiky je evidentný, dnes sa to priznáva celkom otvorene. Preto s odstupom času mám zo vzniku samostatného Slovenska

⁵⁸¹ Chmel, Rudolf. Slovenská otázka v 20. storočí. (1997). In: Romantizmus v globalizme; Malé národy – veľké mýty. Bratislava : Kalligram, 2009, s. 233.

⁵⁸² Ibidem, s. 259.

radosť, i keď s trpkou príchuťou... Myslím si, že väčšina ľudí by sa prikláňala k hľadaniu iných možností v rámci štátoprávneho usporiadania. Všetkým Slovákom by som daroval poéziu Jaroslava Seiferta a Čechom verše Milana Rúfusa. Keby sme ich všetci poznali, osvojili si ich, správali by sme sa jeden k druhému celkom inakšie. Ale v čase, keď sa o rozdelení ešte len začalo hovoriť, varoval som, že potom nastane odcudzenie. Mal som pravdu. Povedal som aj druhú prognózu, ktorá sa rovnako naplnila. Že čas predsa len ukáže, že naše vzťahy sú pevnejšími putami, než sme si mysleli. Napokon, dnes môžeme hovoriť o naozaj obojstranne úprimných vzťahoch, ktoré sú viacej ako spoločný štát. Nezáleží na zväzku, ale na jeho podstate. Dôkazom sú nespočetné spolupráce umelcov, aké sa za posledných desať – pätnásť rokov vytvorili a stále sa doslova množia. (...) Mrzí ma, že 28. október 1918 sa na Slovensku nectí na úrovni štátneho sviatku. Nebyť vtedajších politických postojov a ich presvedčivého presadzovania Milanom R. Štefánikom, Tomášom G. Masarykom, Eduardom Benešom, Slovensko v dnešnej podobe by neexistovalo. Myslím si, že raz sa toto vedomie medzi slovenských občanov musí vrátiť. Ale zatiaľ to musí v ľuďoch ešte len dokvasiť...⁵⁸³

Keď po rozdelení Česko-Slovenska opadli pozitívne i negatívne emócie a triezvy rozum kládol naliehavú otázku, ako čo najsprávnejšie vykročiť, Ladislavovi Chudíkovi sa dostalo tej dôvery, že ho určité politické kruhy aj samotní občania navrhovali za kandidáta na prezidenta mladej Slovenskej republiky. Keď sa to dozvedel, až sa preľakol. Jeho odpoveď bola prostá: Ďakujem, neprosím.

⁵⁸³ Krénová, Ľubica. Ladislav Chudík. Bratislava : Divadelný ústav; Slovart, 2009, s. 361-362.

Záver

Dizertačná práca *Tvorba Ladislava Chudíka v kontexte českých a slovenských dramatických umení* prostredníctvom tematicky vymedzených výsledkov v rámci bohatej hereckej tvorby a rekordne dlhej umeleckej dráhy jednej z najvýznamnejších osobností slovenského umenia Ladislava Chudíka (1924), sleduje prepojenosť českých a slovenských dramatických umení od úplných začiatkov slovenského profesionálneho divadla a neskôr filmu. Spočiatku išlo o emancipáciu slovenských divadelníkov – ich profesionalizáciu z ochotníckej bázy vďaka priamej pomoci českých divadelníkov na Slovensku. Druhou formou vzdelávania slovenských divadelníkov boli štúdiá a stáže v pražskom umeleckom prostredí (Brezinský, Jamnický, Meličková, Husáková-Lokvencová a i.). Preto Ladislava Chudíka formovali jednak českí divadelníci (Želenský, Budský), ale aj slovenskí, ktorí v českom umeleckom prostredí získavali zásadné skúsenosti. Práca prostredníctvom začiatkov a zrenia Ladislava Chudíka takisto dokladá počiatočnú závislosť slovenských filmových tvorcov od ich českých učiteľov, ale na druhej strane aj obohacujúce tvorivé využitie slovenských hercov v českých filmoch a pod. Preto práca vo výsledku ukazuje, aké presvedčivé a inspiračné podnety emancipácia slovenských profesionálnych dramatických umení časom prinášala a späťne nimi obohacovala (a dodnes obohacuje) české dramatické umenia.

Stretnutie s Ladislavom Chudíkom dnes je teda doslova stretnutím s československou históriou a jedným z archimedovských pevných bodov v nej. Máme na mysli nielen históriu divadelnú, filmovú, ale aj televíznu, históriu umeleckého prednesu, dramatickej pedagogiky, a tiež politicko-spoločenskú históriu (zažil desať prezidentov Československa od T. G. Masaryka po V. Havla, za slovenského štátu Jozefa Tisa, v mladej Slovenskej republike troch prezidentov Michala Kováča, Rudolfa Schustera, Ivana Gašparoviča). Svojím výsadným postavením sa stal pevným bodom v slovenskej kultúre a vďaka vysokým mravným princípom a vitálnym občianskym postojom aj jednou z najvýraznejších súčasných osobností Slovenska. Notabene, dominantnou notabilitou v kontexte kedysi československej, dnes českej a slovenskej (kultúrnej) vzájomnosti. Dizertačná práca sa preto bohato opiera aj o archívne záznamy, hlavne o dobové politicko-spoločenské a kultúrno-umelecké reflexie a prostredníctvom nich prináša hodnovernú a autentickú rekonštrukciu zvoleného historicko-kultúrneho výseku, ktorý kótuje život a dielo Ladislava Chudíka.

V priestore českého a slovenského herectva, ktoré kráčali takpovediac ruka v ruke sedem desaťročí, a ktorého bol Ladislav Chudík organickou súčasťou bezmála polstoročia, zanechal trvalú a nenapodobiteľnú stopu, pretože autenticky dokázal naplniť príbeh. Či ako divadelný Petruccio zo *Skrotenia zlej ženy*, Maršal z *Bielej nemoci*, Pirrandelov *Henrich IV.*, Kráľ z *Konca maškár*, „zlatý chlapec“ Al Lewis alebo starý kapelník Beďar, alebo Gajev z *Višňového sadu*. Či ako filmový kapitán Dabač, armádny generál Ludvík Svoboda, alebo Jan Amos Komenský a iní. Nehovoriac o doktorovi Sovovi z televízneho seriálu *Nemocnice na kraji města*. V neposlednom rade ako interpret Kostrovej, Smrekovej, Rúfusovej, Nezvalovej či najviac Seifertovej poézie. Znie to síce veľmi „obyčajne“, ale schopnosť naplniť príbeh odkazuje k prapodstate divadla a herectva. V súdoch kritikov potom herecké umenie nadobúda atribúty presnosti, presvedčivosti a pravdivosti. Diváci takúto hercovu schopnosť vnímajú ako verné zobrazenie ľudskosti. Ak sme zvolili slovo príbeh, nemáme na mysli jeho najčastejšie významové používanie s mierne sentimentálnym nádychom. Vnímame ho, spolu s Janom Císařom, ako pojem – „nejoptimálnejší pro označení důležité, podstatné vlastnosti divadla: přítomnosti a funkce vyprávění člověka v každém divadelním díle. Příběh vstupuje do divadla jako vyprávění o lidských osudech. Bývá téměř vždycky spojován s literaturou nebo alespoň se slovem, jímž se uskutečňuje vyprávění“⁵⁸⁴ a najmä hercom, prostredníctvom ktorého je rozprávanie komunikované smerom k divákovi. Ladislav Chudík dokázal metódou racionálnej analýzy dešifrovať príbeh človeka v určitej situácii vyplývajúcej z dramatickej predlohy či scenára a potom ho preňho typickými úspornými civilnými, ale emocionálne nasýtenými výrazovými prostriedkami sprostredkovať. V tomto sprostredkovaní vedel spojiť správu o situácii postavy so správou o situácii herca, teda seba a výlučne za seba, do jednotiacej konkrétnej správy o človeku v určitej situácii. Inými slovami, autenticky naplniť príbeh a uplatniť pri tom svojbytné, osobnostné a bytostne filantropické chudíkovské herectvo. V tomto majstrovstve bol svojho času príkladom pre slovenských i českých hercov. Až do takej miery, že v mnohých prípadoch, ako jediná možná voľba spomedzi českých a slovenských hercov, „nahrádzal“ pôvodne zamýšľané obsadenie českými hercami, ktorí z rôznych príčin nemohli postavy realizovať (najmä vo filmových a televíznych projektoch – armádneho generála Ludvíka Svobodu za Františka Smolíka, doktora Karla Sovu za Karla Högera, Jana Amosa Komenského za Karla Högera, Silbersteina za Vlastimila Brodského).

⁵⁸⁴ Císař, Jan. Člověk v situaci. Praha : ISV nakladatelství, 2000, s. 101.

Domnievame sa, že práca v konečnom výsledku vyčerpáva zvolenú tému, či skôr napĺňa tematický výsek – tvorbu Ladislava Chudíka v kontexte českých a slovenských dramatických umení –, v rámci ktorého pohľad na nepomerne bohatšiu hereckú tvorbu Ladislava Chudíka logicky vymedzuje. Preto voči samotnému umelcovi zostáva veľa dlžná. (Komplexný pohľad na jeho všestrannú umeleckú tvorbu na širšej ploche prináša herecká monografia *Ladislav Chudík*, ktorá vyšla v koprodukcii vydavateľstiev Divadelný ústav Bratislava a Slovart v roku 2009 a ktorú napísala autorka tejto práce.) Na druhej strane dizertačná práca, ktorá práve v intenciách zvolenej témy zaberá určitý úsek spoločných dejín slovenských a českých dramatických umení, respektíve ich strety v hereckom diele Ladislava Chudíka, otvára nové možnosti ich uchopenia, zmapovania a spracovania. Povedané s T. S. Eliotom, akoby na jej konci bol začiatok. Dovoľíme si preto povedať, že v naznačenom zmysle vyzýva, či priam nabáda k dôslednejšiemu komparatívnemu zhodnoteniu týchto spoločných dejín, ktoré sa tiahli cez sedem desaťročí. Ani tak by však nevznikol definitívny obraz o spolupráci, kontaktoch i priateľstvách českých a slovenských dramatických umelcov. Rozdelenie spoločného štátu, aj keď po krátkodobých rozpakoch na jednej i druhej strane, paradoxne prinieslo ešte intenzívnejšie „spájanie sa“ do spoločných projektov. Ak hostovanie slovenských režisérov v českých divadlách bolo kedysi skôr ojedinelé, ak účinkovanie slovenských hercov v českých filmoch sa týkalo iba pár „vyvolených“, dnes je vzájomná migrácia tvorcov v česko-slovenskom priestore dramatických umení samozrejmalá. Ladislav Chudík stál aj pri zrode tohto prirodzene sa nadpájajúceho reťazca. A jeho doposiaľ posledným osobným článkom je nezameniteľná spoluúčasť vo filme českého režiséra Jana Hřebejka *Kawasakiho růže*. V prípade L. Chudíka – v očiach českého diváka vnímaného predovšetkým ako mravného, zásadového a láskavého primára Sovu z televízneho seriálu *Nemocnice na kraji města* –, ide o hereckú satisfakciu práve za túto jednostrunnú postavu. Vo filme *Kawasakiho růže* predstavuje záporného hrdinu. Postavu zo spoločných politicko-spoločenských dejín Československa. Za jej bravúrne stvárnenie získal ocenenie Českej filmovej a televíznej akadémie za najlepšie mužský herecký výkon vo vedľajšej úlohe Český lev 2010. „*Kawasakiho růže* je nádherná tečka za mým hereckým životom,“⁵⁸⁵ povedal slovenský herec Ladislav Chudík pri preberaní prestížnej českej umeleckej ceny.

⁵⁸⁵ Spáčilová, Mirka. *Kawasakiho růže* je nádherná tečka za mým hereckým životom; Rozhovor s Ladislavom Chudíkom. In: iDnes/Kultura, 8.3.2010.

ZOZNAM POUŽITÝCH PRAMEŇOV A LITERATÚRY

- Blech, Richard a kol. Martin Hollý. Život za kamerou. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 2001.
- Boor, Ján: Dráma a divadlo sveta. Bratislava : Tatran, 1985.
- Císař, Jan. Člověk v situaci. Praha : ISV nakladatelství, 2000.
- Ctibor Filčík. Bratislava : Tália-press, 1996.
- Čahojová, Božena. Slovenská dráma a divadlo v zrkadlách moderny a postmoderny, Bratislava : Divadelný ústav, 2002.
- Čapek, Karel. Bílá nemoc. Praha : Artur, 2004.
- Čapek, Karel. Divadelníkem proti své vůli, Praha : Horizont, 1968.
- Čapek, Karel. Jak se co dělá, Praha : Olympia, 2010.
- Čapek, Karel. Ratolest a vavříin, Praha : Dilia, 1970.
- Čavojský, Ladislav. Prví a prvoradí herci SND. Bratislava : TÁLIA-press, 1993.
- Čavojský, Ladislav; Štefko, Vladimír. Slovenské ochotnícke divadlo 1830 – 1980. Bratislava : Obzor, 1983.
- Daněk, Oldřich. Pohľad do očí. Včerajškom skomplikovaná moralita z dneška. Bratislava : Diliza, 1959.
- Fuchs, Aleš. Ladislav Chudík. Praha : Orbis, 1965.
- Hodrová, Daniela. Román zasvěcení. Jinočany : H&H, 1993.
- Höger, Karel. Z hercova zápisníku. Praha : Melantrich, 1979.
- Hyvňar, Jan. O českém dramatickém herectví 20. století. Edice Disk AMU, Praha : Kant, 2008.
- Chmel, Rudolf. Romantizmus v globalizme; Malé národy – veľké mýty. Bratislava : Kalligram, 2009.
- Chudík, Ladislav. O herectve. Bratislava : Divadelný ústav v Bratislave, 1970.
- Ján Jamnický. Princ a mág. Bratislava : Divadelný ústav, 2000.
- Ján Jamnický. Spoveď režiséra. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1998.
- Ján Jamnický. V pamäti súčasníkov. Bratislava : Divadelný ústav, 2001.
- Jozef Budský. Bratislava : Kabinet divadla a filmu SAV, 2001.
- Jurík, Ľuboš. Pražské rozhovory. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1988.
- Kačer, Jan. Jedu k mámě. Praha : Eminent, 2003.
- Karel Hugo Hilar – O divadle. Edice České divadlo, Praha : Divadelní ústav, 2002.
- Karel Kraus – divadlo ve službách dramatu. Edice České divadlo. Praha : Divadelní ústav, 2001.
- Karvaš, Peter. Diplomati. Bratislava : Diliza, 1969.
- Karvaš, Peter. Experiment Damokles. Bratislava : Diliza, 1966.
- Karvaš, Peter. Jazva. Bratislava : Diliza, 1963.
- Karvaš, Peter. K základným otázkam súčasného slovenského divadla. Bratislava : Obroda, 1948.
- Karvaš, Peter. Návrat do života. Bratislava : Diliza, 1959.
- Karvaš, Peter. Úvod do základných problémov divadla, Martin : Matica slovenská, 1948.
- Karvaš, Peter. Zamyšlení nad dramaturgií. Edice Otázky a názory, Praha : Československý spisovatel, 1969.
- Kováč, Dušan. Dejiny Slovenska, Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 1988.
- Kraus, Zdeněk. Pohľad do očí. Režijno-dramaturgický rozbor. Bratislava : Osvetový ústav, 1960.
- Krénová, Ľubica. Ladislav Chudík. Bratislava : Divadelný ústav; Slovart, 2009.

Krénová, Ľubica. Milan Kňažko. Hráč. Bratislava : Divadelný ústav, 2006.

Kret, Anton. Herec. Bratislava : Print-Servis, 1994.

Kulka, Tomáš. Umění a kýč. Praha : Torst, 2000.

Kundera, Milan. Nesnesitelná lehkost bytí. Praha : Atlantis, 2006.

Lahola, Leopold. Päť hier. Bratislava : Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2005.

Lahola, Leopold: Rozhovor s nepriateľom. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 2008.

Lešňák, Rudolf. Umenie živého slova. Bratislava : Veda, 1980.

Lindovská, Nadežda a kol. Magda Husáková-Lokvencová. Prvá dáma slovenskej divadelnej réžie. Divadelný ústav : Bratislava, 2008.

Macháček, Miroslav. Zápisky z blázince. Praha : Artur, 2000.

Marčok, Viliam a kol: Dejiny slovenskej literatúry III. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2006.

Mistrík, Miloš a kol. Slovenské divadlo v 20. storočí. Bratislava : Veda, 1999.

Mistrík, Miloš. Sto slovenských hier. Bratislava : Lita, 1992.

Mukařovský, Jan. Studie I., Brno : Host, 2007.

Pajanková, Magda. Herec Ladislav Chudík (diplomová práca). Bratislava : DF VŠMU, 2007.

Pavis, Patrice. Divadelný slovník. Bratislava : Divadelný ústav, 2004.

Pišút, M. a kol. Dejiny slovenskej literatúry; 5. zväzok. Bratislava : Obzor, 1984.

Prednášky o divadle I. (Editor Vladimír Štefko). Bratislava : Divadelný ústav; VŠMU, 2004.

Reslová, Marie. Emília Vášáryová. Stále na cestě. Praha : Achát, 1998.

Sborník příspěvků z konference Nacionalismus a film. FF UP, Olomouc, 2002.

Slovenský hraný film 1946 – 1969. Bratislava : Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum, Edícia Signans – zväzok 3., 1992.

Slovník děl slovenskej literatúry 20. storočia. (Editor Rudolf Chmel). Bratislava : Kaligram, Ústav slovenskej literatúry SAV, 2006.

Spriaznení duchom. Banská Bystrica : Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, 2000.

Styan, John Louis. Černá komedie. Orbis : Praha, 1967.

Svatoň, Vladimír. Román v souvislostech času; Úvahy o srovnávací literární vědě. Praha : Malvern, 2009.

Svatoň, Vladimír. Z druhého břehu; (Studie a eseje o ruské literatuře). Torst : Praha, 2002.

Šmatlák, Stanislav. Dejiny slovenskej literatúry II. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2007.

Štefko, Vladimír. Svedectvá o divadle. Bratislava : Dilema, 2001.

Štrasser, Ján; Lasica, Milan. Jenže já jsem jen komik... Praha : XYZ, 2005.

Topol, Josef. Konec masopustu. Praha : Orbis, 1963.

Válek, Miroslav. O literatuře a kultúre. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1979.

Vávra, Otakar. Podivný život režiséra. Praha : Prostor, 1996.

Vostrý, Jaroslav. O hercích a herectví. Praha : Achát, 1998.

Vrbka, Stanislav. Cestami slovenskej drámy. Bratislava : Divadelný ústav v Bratislave, 1969.

Zuska, Vlastimil. Estetika : Úvod do současnosti tradiční disciplíny. Edice Filosofická setkávání. 1. Praha : Triton, 2001.

Podstatným prameňom dizertačnej práce sú dobové recenzie z českej a slovenskej dennej tlače, štúdie z českých a slovenských odborných periodík a audiovizuálne záznamy.

RESUMÉ (v slovenskom jazyku)

Témou dizertačnej práce *Tvorba Ladislava Chudíka v kontexte českých a slovenských dramatických umení* je herecké dielo jedného z najlepších slovenských hercov, ktoré sa ako zlatá niť tiahne druhou polovicou dvadsiateho storočia. Neexistuje azda žiaden iný herec v histórii českého a slovenského profesionálneho divadla a filmu v období spoločného štátu, ktorý by plne zodpovedal významu „československej“ osobnosti, než Ladislav Chudík (1924). Táto charakteristika je obsiahnutá vo všetkých jeho tvorivých aktivitách, ktorými vyše päťdesiat rokov obohacoval rozvoj českej a slovenskej kultúry a umenia.

Do Slovenského národného divadla nastúpil v roku 1944 po období, keď sa českí divadelníci zaslúžili o vznik a profesionalizáciu slovenského Národného divadla. Čiže iba dvanásť rokov po tom, čo v pôvodne českom divadle vznikla samostatná slovenská činohra SND. Aj Ladislava Chudíka v divadelných začiatkoch formovali českí režiséri. Na jeho herecký rast mali najväčší vplyv Drahoš Želenský a Josef Budský. Uznávaný dramatik, dramaturg a teatrológ Peter Karvaš, ktorý inicioval založenie Novej scény Národného divadla, mu poskytol teoretickú orientáciu v profesii. Jednou z najzaujímavejších kapitol v divadelnej kariére Ladislava Chudíka je však spolupráca s prvou slovenskou profesionálnou režisérkou Magdou Husákovou-Lokvencovou v NS ND, pôvodom Češkou, ktorá bola manželkou ctižiadostivého a často až nemorálne pribojného politika Gustáva Husáka.

Ladislav Chudík ako „neslovenský“ herecký typ sa zreteľne presadil v „mestskej“ dramatike slovenských autorov, osobitne v hrách L. Laholu, P. Karvaša a I. Bukovčana. Bol to Jozef Budský, ktorý mu poskytol pre jeho rast najrozmanitejšie príležitosti, od menších rolí k hlavným, vrátane postáv z českej drámy. V jeho inscenáciách zaujal najmä ako Maršál v K. Čapkovej *Bielej nemoci* a Kráľ z J. Topolovho *Konca maškár* (Konec masopustu). Táto časť dizertačnej práce prináša rozbor dobových inscenácií s množstvom citácií z dobových kritik od jeho začiatkov až k prelomu storočí, keď naštudoval poslednú úlohu v *Tančiarni*, ktorú aj napriek pokročilému veku dodnes hrá.

Prieskum účinkovania Ladislava Chudíka vo filme ukázal, že prvú hlavnú rolu v slovenskom hranom filme získal až po presadení sa v českom hranom filme. Už od jeho mladosti nachádzali odborníci paralelu medzi jeho spôsobom hrania a herectvom veľkého českého herca Karla Högera. Ich majstrovstvo je založené hlavne na civilnom a výrazovo úspornom herectve. Ladislav Chudík dokonca získal rolu K. Högera v televíznom seriáli *Nemocnice na kraji města* po jeho nečakanej smrti. Vďaka stvárneniu postavy doktora Sovu

si vyslúžil postavenie najobľúbenejšieho herca Československa. Ladislav Chudík vytvoril v spolupráci s kontroverzným režisérom O. Vávrom okrem iného dve významné postavy z českých národných dejín – Jana Amosa Komenského a armádneho generála Ludvíka Svobodu.

Od mladosti, už vyše šesťdesiat rokov, sa Ladislav Chudík venuje poézii a umeleckému prednesu. Jeho najobľúbenejšími básnikmi, spomedzi slovenských, českých i svetových autorov, zostávajú Milan Rúfus a Jaroslav Seifert.

Ladislav Chudík sa odjakživa zaoberal presadzovaním komplexnej profesionalizácie hercov aj na teoretickej úrovni. Divadelný ústav Bratislava vydal v roku 1970 súbor jeho prednášok s názvom *O herectve*.

Posledná kapitola je venovaná Ladislavovi Chudíkovi ako česko-slovenskej osobnosti. Samostatné obdobie jeho života predstavuje emigrácia v roku 1968. Po páde železnej opony v roku 1989 sa angažoval za politické a sociálne zmeny v záujme demokracie, čo vyústilo do jeho menovania slovenským ministrom kultúry. Ladislav Chudík celý svoj profesný i osobný život zasvätil česko-slovenskej kultúrnej vzájomnosti.

Dizertačná práca nie je komplexnou monografiou, ale iba výsekom zo spoločných dejín slovenských a českých dramatických umení, ktorý vymedzuje tvorba Ladislava Chudíka. Preto sa skúmanie jeho diela zameriava na česko-slovenský kontext. Pri zhromažďovaní materiálov pre dizertačnú prácu boli použité tri hlavné zdroje. Najobjektívnejším divadelným archívnym materiálom sú recenzie, štúdie a odborné publikácie. Ladislav Chudík ponúkol bohatý zdroj autentického archívneho materiálu v podobe osobných výpovedí, jeho korešpondencie a osobných zápisníkov. Posledným zdrojom materiálov je množstvo záznamov divadelných a televíznych inscenácií a celovečerných filmov. Súčasťou dizertačnej práce sú aj súpisy postáv, ktoré aspoň faktograficky kompletizujú celoživotné dielo Ladislava Chudíka v divadle, vo filme a v televízii.

RESUMÉ (v českém jazyce)

Tématem disertační práce *Tvorba Ladislava Chudíka v kontextu českých a slovenských dramatických umění* je herecké dílo jednoho z nejlepších slovenských herců, jenž se táhne jako zlatá nit skrze druhou polovinu dvacátého století. Neexistuje snad žádný jiný herec v historii českého a slovenského profesionálního divadla a filmu v době společného státu, než Ladislav Chudík (1924), jež plně zodpovídá významu „československé“ osobnosti. Tato charakteristika je obsažena ve všech jeho tvůrčích aktivitách, jimiž přes pětapadesát let obohacoval rozvoj české a slovenské kultury a umění.

Do Slovenského národního divadla nastoupil v roce 1944 po období, kdy se čeští divadelníci zasloužili o vznik a profesionalizaci slovenského Národního divadla. Tudíž pouze dvanáct let poté, co v původně českém divadle vznikla samostatná slovenská činohra SND. Také Ladislava Chudíka v divadelních začátcích formovali čeští režiséři. Největší vliv na jeho herecký růst měli Drahoš Želenský a Josef Budský. Teoretickou orientaci v profesi mu hlavně poskytl již uznávaný dramatik, dramaturg a teatrolog Peter Karvaš, který inicioval založení Nové scény Národního divadla. Jednou z nejzajímavějších kapitol v divadelní kariéře Ladislava Chudíka je ovšem spolupráce s první slovenskou profesionální režisérkou Magdou Husákovou-Lokvencovou v NS ND, původem Češkou, jenž byla manželkou ctižádostivého a mnohdy až nemorálně průbojného politika Gustáva Husáka.

Ladislav Chudík jako „neslovenský“ herecký typ se zjevně prosadil v „městském“ dramatu slovenských autorů, zvláště v hrách L. Laholy, P. Karvaše a I. Bukovčana. Byl to Jozef Budský, který mu poskytl nejrozmanitější příležitosti pro jeho růst, od menších rolí k hlavním, včetně postav z české dramatické spisby. V jeho inscenacích zaujal zejména jako Maršál v K. Čapkově *Bílé nemoci* a Král z J. Topolova *Konce maškár* (Konec masopustu). Tato část disertační práce přináší rozbor dobových inscenací s četnými citacemi z dobových kritik od jeho začátků až do přelomu století, kdy nastudoval svoji poslední roli v *Tančírně*, kterou navzdory pokročilému věku stále hraje.

Z průzkumu účinkování Ladislava Chudíka ve filmu je zřejmé, že první hlavní roli ve slovenském hraném filmu získal až po prosazení se v českém hraném filmu. Již od mládí odborníci nacházejí paralelu jeho způsobu hraní v herectví velkého českého herce Karla Högera. Jejich mistrovství je založeno zejména na civilním a výrazově úsporném herectví. Ladislav Chudík dokonce po nečekaném Högerově úmrtí získal jeho roli v televizním seriálu *Nemocnice na kraji města*. Vytvořením postavy doktora Sovy si vysloužil postavení

nejoblíbenějšího herce Československa. Ladislav Chudík ve spolupráci s kontroverzním režisérem O. Vávrou vytvořil mimo jiné dvě významné postavy z českých národních dějin – Jana Amose Komenského a armádního generála Ludvíka Svobodu.

Od mládí, už víc než šedesát let, se Ladislav Chudík věnuje poezii a uměleckému přednesu. Jeho nejoblíbenějšími básníky, ze slovenských, českých, i světových autorů, zůstávají Milan Rúfus a Jaroslav Seifert.

Ladislav Chudík se na teoretické bázi zabýval také prosazováním komplexní profesionalizace herců. V roce 1970 vydal Divadelní ústav Bratislava soubor jeho přednášek s názvem *O herectví*.

Poslední kapitola pojednává o Ladislavu Chudíkovi jako o česko-slovenské osobnosti. Samostatné období jeho života představuje emigrace v roce 1968. Po pádu železné opony v roce 1989 jeho angažování se za politické a sociální změny v zájmu demokracie vyústilo do jeho jmenování slovenským ministrem kultury. Ladislav Chudík celý svůj profesní i osobní život zasvětil česko-slovenské kulturní vzájemnosti.

Disertační práce není komplexní monografií, pouze výsekem ze společných dějin slovenských a českých dramatických umění, jež vymezuje tvorba Ladislava Chudíka. Proto se zkoumání archivních materiálů zaměřuje na česko-slovenský kontext. Pro shromažďování materiálu k disertační práci byly použity tři hlavní zdroje. Nejobjektivnějším divadelním archivním materiálem jsou recenze, studie a odborné publikace. Bohatý zdroj autentického archivního materiálu nabídl Ladislav Chudík v podobě osobních výpovědí, jeho korespondence a osobních zápisníků. Posledním zdrojem materiálu je množství záznamů divadelních a televizních inscenací, a celovečerních filmů. Součástí disertační práce jsou soupisy postav, jenž alespoň faktograficky kompletizují celoživotní dílo Ladislava Chudíka v divadle, ve filmu a v televizi.

SUMMARY

The thesis titled *Ladislav Chudík's Output in Context of Czech and Slovak Dramatic Arts* is dedicated to the work of one of the best Slovak actors, whose output was a golden thread running through more than a half of the twentieth century. There is not another actor in the history of Czech and Slovak professional theatre and film during the common Czechoslovak Republic whose personality would be characterized by the meaning of the word "Czechoslovak" to such extent but Ladislav Chudík (born in 1924). It specifies his position of the Slovak actor in various kinds of dramatic arts during his fifty-five-year activity within the development of the Czech and Slovak culture and art. He entered the Slovak National Theatre in 1944 after the period of maturation, when the Slovak National Theatre was established and professionalized by Czech theatre people. This was only twelve years after the establishment of an independent Slovak Drama Company. But there was still a supervision of Czech theatre directors at his beginnings on a stage. Drahoš Želenský and Josef Budský especially had a great influence on the shaping of Chudík's acting at the dawn of his career. Intellectually he was influenced by a playwright, dramatic adviser and theatre expert Peter Karvaš, who decided to establish the New Stage of the National Theatre. Eventually, Chudík's cooperation with the first Slovak professional female stage director, Magda Husáková-Lokvencová in the same theatre, initiated what might be the most interesting chapter of his theatrical career. This Czech woman by birth was married to the high-flying, "pushy" politician, Gustáv Husák.

Chudík is not a typ of "genuine" Slovak, therefore he became apparent in "municipal" drama particularly written by L. Lahola, P. Karvaš and I. Bukovčan. It was Jozef Budský who had offered Chudík various opportunities to extend his acting range from supporting roles to leading roles, especially in Czech drama as Maršal in Čapek's *The White Disease* and as King in Topol's *The End of The Masked Procession*. The thesis is riched in analyses of period performances and quotations derived from reviews of that time. Up to the end of the twentieth century, when he created the last theatrical walk-on part in *The Dance Hall*, which he has been playing at his venerable old age.

From a study of Chudík's film work, it is clear that he obtained a starring role in Slovak cinema only after first achieving it in its Czech counterpart. Since his youth, his work has been compared with the acting of the great Czech master Karel Höger. The "lingua franca" of their dramatic art was mainly very natural and unaffected. After Höger's

unexpected death Chudík was challenged to take up the leading role in the television soap opera *Suburban Hospital*. Thanks to his performance as doctor Sova, he became one of the most celebrated Czechoslovak actors of his time. Ladislav Chudík also played two eminent persons from the history of the Czech nation – John Amos Comenius and Army General Ludvík Svoboda, both of them in co-operation with controversial O. Vávra.

Since youth Chudík has been reciting poetry for more than six decades. Amongst the many Slovak, Czech and world poets two of them, Milan Rúfus and Jaroslav Seifert, remain his favourites. Ladislav Chudík also contributed to the education of other actors with his own theoretical reflections. His set of lectures, called *About Acting*, was published by the Theatre Institute Bratislava in 1970.

The last chapter deal with Chudík's Czechoslovak personage in total. Emigration in the year 1968 initiated a separate period of Chudík's life. In the year 1989, after the fall of the Iron Curtain, he was involved in encouraging the political and social changes that led to democracy, resulting in his appointment as Minister of Culture of Slovakia. All his professional and personal life was especially devoted to the Czechoslovak cultural solidarity.

Three main methods were used for the survey and for putting together the thesis, based primarily on the archival research and mainly reflects the actor's creation in Czechoslovak context. It means the thesis is not a comprehensive monograph, only the part of Chudík's output designated by the common development in Czech and Slovak dramatic arts. There was the most objective source consisting of the theatrical archive material enriched by many reviews, studies and publications. In addition, a great deal of authentic material was offered by Ladislav Chudík himself, including his own testimonies, personal correspondence and even his personal diaries. Finally, there was an abundance of audiovisual recordings of stage productions, television productions and full-length feature films which Ladislav Chudík helped to create. Facts consist at least of factographic lists, which comprehensively depict, in particular, his theatre, film a television work.

SÚPISY DIVADELNÝCH, FILMOVÝCH A TELEVÍZNYCH POSTÁV

Divadelné postavy

1944

František Greguš: **Ujo Rojko kráľom** (r. František Greguš, p. *dvoran*)

Friedrich von Schiller: **Messinská nevesta** (r. Karol L. Zachar, p. *posol*)

Ivan Stodola: **Komédia** (r. Ján Jamnický, p. *elektrikár*)

William Shakespeare: **Mnoho kriku pre nič** (r. Ján Borodáč, p. *Boracchio*)

Jean Baptiste Molière: **Lakomec** (r. Ivan Lichard, p. *pisár*)

1945

Marcel Achard: **Život je krásny** (r. Jozef Budský, p. *Štefan*)

Pedro Calderón de la Barca: **Dáma škriatok** (r. Ivan Lichard, p. *Rodrigo*)

Ivan Stodola: **Marína Havranová** (r. Ján Borodáč, p. *študent*)

Alexander Sergejevič Puškin: **Mozart a Salieri** (r. Budský, p. *Salieri*)

Rozprávky z tisíc a jednej noci: **Aladin a čarovná lampa** (r. Jozef Budský, p. *čarodejník*)

1946

Maxim Gorkij: **Meštiaci** (r. Karol L. Zachar, p. *Piotr*)

Ľudo Zelienka: **Detvanček Hopsasa** (r. Ľudovít Ozábal, p. *Branko*)

Pásmo poézie Janka Jesenského (r. Jozef Budský, p. *účinkujúci*)

Ivan Stodola: **Básnik a smrť** (r. Ivan Lichard, p. *Smrť*)

William Shakespeare: **Skrotenie zlej ženy** (r. Drahoš Želenský, p. *Petrucchio*)

Oskar Daniel Batěk: **Rozprávka o písmeňkách** (r. Ľubomír Smrčok, p. *písmenko Y*)

1947

Ján Kalina: **Zem bez úsmevov** (r. Martin Gregor, p. *Don Quijote*)

M. Sinčevskij: **Bocianča** (r. Jozef Palka, p. *slon*)

Leopold Lahola: **Bezvetrie v Zuele** (r. František Kudláč, p. *José Issuri*)

Fiodor Michajlovič Dostojevskij: **Bratia Karamazovci** (r. Drahoš Želenský, p. *Ivan*)

Pedro Calderón de la Barca: **Komédia bez groša** (r. František Kudláč, p. *Don Diego*)

Agatha Christie: **Desať malých černoškov** (r. Magda Husáková, p. *Philip Lombard*)

Henrik Ibsen: **Piliere spoločnosti** (r. Drahoš Želenský, p. *Tonnesen*)

Bertolt Brecht – Kurt Weill: **Žobrácka opera** (r. Magda Husáková, p. *Macheath*)

1948

Ladislav Luknár: **Raz na silvestra** (r. Magda Husáková, p. *Karol*)

Ján Kalina: **Nakrúcame, vykrúcame** (r. Lubomír Lipský, p. *bubeník*)

Peter Karvaš: **Návrat do života** (r. Magda Husáková, p. *Martin*)

Lope de Vega: **Milenka otrokyňa** (r. František Kudláč, p. *Don Juan*)

Sean O'Casey: **Juno a páv** (r. František Kudláč, p. *člen írskej podzemnej armády*)

1949

Iľja Erenburg: **Lev na námestí** (r. Ľubomír Smrčok, p. *Law*)

Lillian Hellmanová: **Malé líšky** (r. Magda Husáková, p. *Horác Giddens*)

Alexej Nikolajevič Arbuzov: **Šiesti zaľúbenci** (r. Drahoš Želenský, p. *Gajdar*)

Alois Jirásek: **Vojnarka** (r. Drahoš Želenský, p. *Antonín*)

Jonáš Záborský: **Najdúch** (r. František Kudláč, p. *Kozák*)

Václav Káňa: **Parta brusiča Karhana** (r. Drahoš Želenský, p. *Jarda*)

1950

Maxim Gorkij: **Nepriatelja** (r. Magda Husáková, p. *Jakov Bardin*)

Sándor Gergely: **Vitézi a hrdinovia** (r. Martin Gregor, p. *Kováč*)

Antonín Zápotocký: **Vstanú noví bojovníci** (r. Drahoš Želenský, p. *Ladislav Budečský*)

Jonáš Záborský – Ľubomír Smrčok: **V Chujave** (r. Ľubomír Smrčok, p. *Šimko*)

J. P. Petrov: **Útek jeho lordstva** (r. Magda Husáková, p. *Admirál*)

Nikolaj Vasilievič Gogol': **Revízor** (r. Drahoš Želenský, p. *Ľapkin-Ťapkin*)

1951

Ľubomír Smrčok: **Knieža Rastic** (r. Ľubomír Smrčok, p. *Svätopluk*)

1952

Maxim Gorkij: **Nepriatel'ia** (r. Jozef Budský, p. *Skrobotov*)

1953

Ľubomír Smrčok: **Dobrodinci** (r. Ľubomír Smrčok, p. *Majerský*)

1954

Václav Jelínek: **Škandál v obrazárni** (r. Ľubomír Smrčok, František Dibarbora, p. *Poplašný, generálny riaditeľ*)

Olexander Kornijčuk: **Chirurg Platon Krečet** (r. Ivan Lichard, p. *Krečet*)

1955

Pavol Országh Hviezdoslav: **Herodes a Herodias** (r. Ján Borodáč, p. *Jochanan*)

Friedrich von Schiller: **Zbojníci** (r. Tibor Rakovský, p. *Roller*)

Pieseň našej jari (r. Jozef Budský, p. *Andrej Sládkovič*)

1956

Lev Nikolajevič Tolstoj: **Plody vzdelanosti** (r. Ivan Lichard, p. *Sachatov*)

1957

William Shakespeare: **Rómeo a Júlia** (r. Jozef Budský, p. *Mercutio*)

Vsevolod Višnevskij: **Optimistická tragédia** (r. Jozef Budský, p. *veliteľ lode*)

1958

Bertolt Brecht: **Život Galileiho** (r. Tibor Rakovský, p. *veľmi chudý mních*)

Karel Čapek: **Biela nemoc** (r. Jozef Budský, p. *Maršal*)

Peter Karvaš: **Diplomati** (r. Ivan Lichard, p. *McIntyre*)

1959

William Shakespeare: **Macbeth** (r. Jozef Budský, p. *Macbeth*)

Oldřich Daněk: **Pohľad do očí** (r. Jozef Budský, p. *Martin Vlach*)

1960

Jean Baptiste Molière: **Meštiak šľachticom** (r. Karol L. Zachar, p. *Dorante*)

Albert Maltz: **Čierna jama** (r. Pavol Haspra, p. *Tony Lakavič*)

Peter Karvaš: **Zmŕtvychvstanie deduška Kolomana** (r. Tibor Rakovský, p. *Korbel*)

1961

Lillian Hellmanová: **Z druhej strany pralesa** (r. Pavol Haspra, p. *Benjamín Hubbard*)

1962

Džezové poviedky (r. Viktor Lukáč, p. *účinkujúci*)

Bertolt Brecht: **Dobrá človek zo Sečuanu** (r. Jozef Budský, p. *druhý Boh*)

Arkadij Adamov: **Jar 71 roku** (r. Otto Haas, p. *Henri Lagarde*)

1963

William Gibson: **Dvaja na hojdačke** (r. Pavol Haspra, p. *Jerry*)

Peter Karvaš: **Jazva** (r. Pavol Haspra, p. *Stanislav Ondruš*)

Ivan Stodola: **Báčova žena** (r. Karol L. Zachar, p. *Svätojurský*)

1964

Josef Topol: **Koniec maškár** (r. Jozef Budský, p. *Kráľ*)

William Shakespeare: **Hamlet** (r. Tibor Rakovský, p. *Horatio*)

Arthur Miller: **Po páde** (r. Pavol Haspra, p. *Quentin*)

1965

Peter Karvaš: **Veľká parochňa** (r. Karel Novák, a.h., p. *Pobočník*)

Zdeněk Mahler: **Mlyn** (r. Otomar Krejča, p. *Šéf*)

Fiodor Michajlovič Dostojevskij: **Idiot** (r. Pavol Haspra, p. *Afanasij I. Tockij*)

1966

Ján Kostra: **Ave Eva** (r. Igor Lembovič, a.h., p. *recitátor*)

Rolf Hochhuth: **Zástupca** (r. Jozef Budský, p. *Doktor*)

Ernest Dudley: **Večer príde vrah** (r. Juraj Svoboda, p. *doktor Morelle*)

Jan De Hartog: **Posteľ s baldachýnom** (r. Juraj Svoboda, p. *On*)

1967

Albert Camus: **Iba nedorozumenie** (r. Jozef Palka, p. *Ján*)

Peter Karvaš: **Experiment Damokles** (r. Jozef Budský, p. *Briks*)

Ivan Bukovčan: **Pštrosí večierok** (r. Július Pántik, p. *Šerif*)

1968

Peter Shaffer: **Čierna komédia** (r. Miloš Pietor, p. *Harold Goringe*)

1969

Arthur Miller: **Cena** (r. Pavol Haspra, p. *Walter Franz*)

Ivan Bukovčan: **Kým kohút nezaspieva** (r. Jozef Palka, p. *Tomko*)

Imre Madách: **Tragédia človeka** (r. Tibor Rakovský, p. *Adam, Eva, Lucifer, hlas Ducha zeme*)

1970

Pavol Országh Hviezdoslav: **Herodes a Herodias** (r. Karol L. Zachar, p. *Herodes Antipas*)

Luigi Pirandello: **Henrich IV.** (r. Peter Mikulík, p. *Henrich IV.*)

1971

Bertolt Brecht: **Matka Guráž a jej deti** (r. Jan Kačer, p. *poľný kurát*)

George Bernard Shaw: **Dom zlomených srdc** (r. Peter Mikulík, p. *Randall Utterword*)

Alexander Vampilov: **Rozlúčka v júni** (r. Karol Zachar, p. *Repnikov*)

1972

Ivan Bukovčan: **Prvý deň karnevalu** (r. Jozef Palka, p. *Generál*)

Pierre Corneille: **Cid** (r. Pavol Haspra, p. *Don Fernando*)

1973

Alois Jirásek: **Lampáš** (r. Karol L. Zachar, p. *Dvoran*)

Savva Danguľov: **Akt uznania** (r. Tibor Rakovský, p. *Iľja Repin*)

1974

Neill Simon: **Zlatí chlapci** (r. Peter Mikulík, p. *All Lewis*)

1975

George Bernard Shaw: **Domy pána Sartoria** (r. Peter Mikulík, p. *Cokane*)

Carlo Goldoni: **Sluha dvoch pánov** (r. Karol L. Zachar, p. *Tomáš Chudóczi*)

1976

Maxim Gorkij: **Poslední** (r. Stanislav Párnický, p. *Jakov*)

Anton Pavlovič Čechov: **Čajka** (r. Miloš Pietor, p. *Trigorin*, a. h. na Novej scéne)

1977

Henrik Ibsen: **John Gabriel Borkman** (r. Peter Mikulík, p. *Borkman*)

Carlo Gozzi: **Kráľ jeleň** (r. Karol L. Zachar, p. *Pantalone*)

1978

Ion Druce: **V mene zeme a slnka** (r. Stanislav Párnický, p. *Charet*)

1980

Paul Valéry: **Môj Faust** (r. Tibor Rakovský, p. *Mefistofeles*)

William Shakespeare: **Richard II.** (r. Miloš Pietor, p. *Edmund*)

1982

Nikolaj Vasilievič Gogol': **Revízor** (r. Miloš Pietor, p. *sudca*)

Maxim Gorkij: **Meštiaci** (r. Pavol Haspra, p. *Bessemenov*)

1983

Heinrich von Kleist: **Princ Fridrich Homburský** (r. Miloš Pietor, p. *Fridrich Viliam*)

Mikuláš Kočan: **Play-Back** (r. Pavol Haspra, p. *riaditeľ*)

1984

Jiří Hubač: **Stará dobrá kapela** (r. Pavol Haspra, p. *Bed'ar*)

William Shakespeare: **Henrich IV.** (r. Miloš Pietor, p. *Král' Henrich IV.*)

1985

Milan Ferko: **Pravda Svätoplukova** (r. Pavol Haspra, p. *Rastislav*)

1986

Miroslav Krleža: **Páni Glembayovci** (r. Miloš Pietor, p. *Náci (Ignác Jacques)*)

1987

William Shakespeare: **Richard III.** (r. Miloš Pietor, p. *Lord Stanley*)

1988

John Osborne: **Komik** (r. Miloš Pietor, p. *Billie Rice*)

1990

Henrik Ibsen: **Divá kačka** (r. Ľubomír Vajdička, p. *Starý Ekdal*)

1991

George Tabori: **Mein kampf** (r. Roman Polák, p. *Lobkowitz*)

1992

David Hare: **Súboj s démonom** (r. Martin Huba, p. *Ctihodný Charlie Allen*)

Hans Magnus Enzensberger: **Ľudomil** (r. Peter Mikulík, p. *Guillaume de Malverte*)

1994

Brian Friel: **Tance na konci leta** (r. Peter Mikulík, p. *Jack*)

Klaus Pohl: **Karate Billy sa vracia** (r. Vladimír Strnisko, p. *Horst Menzel*)

1995

Karol Horák: **Nebo, peklo, Kocúrkovo** (r. Roman Polák, p. *Pilát*)

Anton Pavlovič Čechov: **Višňový sad** (r. Martin Huba, p. *Leonid Andrejevič Gajev*)

1996

Jean Anouilh: Becket alebo božia česť (r. Pavol Haspra, p. *arcibiskup*)

William Shakespeare: **Ako sa Vám páči** (r. Enikő Eszenyi, p. *Adam*)

1999

Agatha Christie: **... a napokon nezostal už nik** (r. Martin Huba, p. *Generál Mackenzie*)

2001

Martin Huba a Martin Porubjak: **Tančiareň** (r. Martin Huba, p. *Účinkujúci*)

2005

Eric-Emmanuel Schmitt: **Oskar a dáma v ružovom** (r. Juraj Johanides, p. *120-ročný Oskar*, a. h. v Divadle Aréna)

Filmové postavy

- 1946 **Varúj...!** (r. Martin Frič, p. *pán na zábave*)
- 1948 **Vlčie diery** (r. Paľo Bielik, p. *Štefan Svrčina*)
Bílá tma (r. František Čáp, p. *veriaci*)
- 1950 **Kozie mlieko** (r. Ondrej Jariabek, p. *predseda JRD*)
Priehrada (r. Paľo Bielik, p. *betonár*)
- 1951 **Boj sa skončí zajtra** (r. Miroslav Cikán, p. *poslanec KSČ*)
- 1952 **Lazy sa pohli** (r. Paľo Bielik, p. *Ján Kováč*)
Nástup (r. Otakar Vávra, p. *Bagár*)
- 1953 **Expres z Norimberka** (r. Vladimír Čech, p. *člen STB*)
- 1954 **Můj přítel Fabián** (r. Jiří Weiss, p. *Trojan*)
- 1956 **Neporažení** (r. Jiří Sequens, p. *kpt. Richter*)
- 1958 **V hodine dvanástej** (r. Andrej Lettrich, Jozef Medved', p. *veliteľ SS jednotky*)
Posledný návrat (r. František Kudláč, p. *Peter*)
Černý prapor (r. Vladimír Čech, p. *major – veliteľ pevnosti*)
- 1959 **Muž, ktorý sa nevrátil** (r. Peter Solan, p. *Kowalský*)
Kapitán Dabač (r. Paľo Bielik, p. *kapitán Vlado Dabač*)
- 1960 **Osení** (r. Václav Krška, p. *předseda JZD Kvapil*)
- 1961 **Pohled do očí** (r. Oldřich Daněk, p. *Krepnár*)
Zbabělec (r. Jiří Weiss, p. *učitel Bednár*)
Pieseň o sivom holubovi (r. Stanislav Barabáš, p. *Milanov otec*)
- 1962 **Polnočná omša** (r. Jiří Krejčík, p. *Paľo Kubiš*)
Bílá oblaka (r. Ladislav Helge, p. *autor*)
- 1963 **Tvár v okne** (r. Peter Solan, p. *Rajčáni*)
Výhybka (r. Ján Lacko, p. *Ferenčík*)
- 1965 **Smrť prichádza v daždi** (r. Andrej Lettrich, p. *Jakubec*)
- 1966 **Vrah zo záhrobia** (r. Andrej Lettrich, p. *Jakubec*)
- 1967 **Volanie démonov** (r. Andrej Lettrich, p. *Jakubec*)
- 1968 **Niet inej cesty** (r. Jozef Zachar)
- 1969 **Touha zvaná Anada** (r. Ján Kadár, Elmar Klos, nahovoril postavu *Krištofa*)
- 1970 **Luk kráľovny Dorotky** (r. Jan Schmidt, p. *profesor, dôstojník městské stráže*)
- 1972 **Podezření** (r. Jiří Krejčík, p. *dr. Jacques Born*)
- 1974 **Do zbrane, kuruci!** (r. Andrej Lettrich, p. *oberst Prónay*)
Trofej neznámeho strelca (r. Vladislav Pavlovič, p. *Takáč*)
Sokolovo (r. Otakar Vávra, p. *plukovník Ludvík Svoboda*)
- 1975 **Šepkajúci fantóm** (r. Andrej Lettrich, p. *major Jakubec*)
Osvobození Prahy (r. Otakar Vávra, p. *generál Svoboda*)
Vojaci slobody (r. Jurij Ozerov, p. *generál Svoboda*)
- 1976 **Jeden stříbrný** (r. Jaroslav Balík, p. *ing. Borodáč*)
Do posledného dychu (r. Jozef Režucha, p. *oberst Röder*, nahovoril J. Narenta)
- 1982 **Soľ nad zlato** (r. Martin Hollý, p. *kráľ podzemia*)
- 1983 **Putování Jana Amose** (r. Otakar Vávra, p. *Komenský*)
Výlet do mladosti (r. Pavol Haspra, p. *Tomáš*)
- 1985 **Zabudnite na Mozarta** (r. Miloslav Luther, p. *Haydn*)
- 1986 **Velká filmová loupež** (r. Oldřich Lipský, Zdeněk Podskalský, p. *J. A. Komenský*)
- 1999 **Všichni moji blízcí** (r. Matej Mináč, p. *pan Silberstein*)
- 2009 **Kawasakiho růže** (r. Jan Hřebejk, p. *Kafka*)

Televízne postavy (výber)

1962

Dobrodružstvo so spravodlivosťou (r. Vladislav Pavlovič, p. *otec*)

1963

Mlčanie mora, televízny film (r. Vido Horňák)

1965

Mŕtvi nespievajú, 2-dielny televízny film (r. Andrej Lettrich, p. *Machoň*)

1966

Canarisova krvavá hviezda, 3-dielny televízny film (r. Otto Haas, p. *plukovník Sombach*)

Šiesty júl (r. Jozef Palka, p. *komentátor*)

1968

Niet inej cesty (r. Jozef Zachar, p. *Gróf von Hager*)

Koniec a začiatok (r. Igor Ciel, p. *predseda senátu*)

1969

Dvojhlavý orol (r. Igor Ciel, p. *gróf z Foenu*)

Karola (réžia Jozef Palka, p. *otec Karoly*)

Príbehy z lepšej spoločnosti, 7-dielny televízny seriál (r. Jaroslav Balík, p. *pán Nuttel*)

Od štvrtka do zmŕtvychvstania (r. Ivan Teren, p. *farár*)

1970

Don Quijote zvädza boj (r. Tibor Rakovský, p. *Don Qujote*)

Medený gombík, 3-dielny televízny film (r. Andrej Lettrich, p. *Polman*)

Vec hrdosti (r. Pavol Haspra, p. *rozprávač*)

1971

Čakám na svojho vraha (r. Ľuba Vančíková, p. *Gomez*)

Vražda v Perryville (r. Juraj Svoboda, p. *šerif*)

V tieni vlkov / Záhada Laury, 6-dielny televízny seriál (r. Karol Spišák, p. *nemecký veliteľ továrne von Sydow*)

Parížski mohykáni, 6-dielny televízny seriál (r. Igor Ciel, p. *Jackal*)

Úklady a láska (r. Evald Schorm, p. *kancelár von Walter*)

A.C. Dupin zasahuje, 3-dielny televízny film (r. Martin Hollý, p. *Dupin*)

Dvestotisíc a jeden (r. Vido Horňák, p. *1. generál*)

1972

Predstavenie vo Fordovom divadle (r. Franek Chmiel, p. *rozprávač*)

Kým kohút nezaspieva, 2-dielny televízny film (r. Jozef Palka, p. *Tomko*)

Rozlúčka v júni (r. Karol L. Zachar, p. *Repnikov*)

Adam Šangala, 3-dielny televízny film (r. Karol Spišák, p. *Pázmanyi*)

Zbabelá (r. Milan Semík, p. *Bence*)

Bačova žena (r. Karol L. Zachar, p. *Svätojurský*)

1973

Šíre more (r. Ivan Teren, p. *Juan de Catagena*)

Pozvánka na ľudové hlasovanie (r. Ivan Teren, p. *major Reder*)

Monna Vanna (r. Juraj Svoboda, p. *Guido Colonna*)

Teheránska konferencia 1943 (r. Ivan Teren, p. *admirál V. Leahy*)

Slávna chvíľa tichého života (r. Peter Mikulík, p. *Moor*)

Cid (r. Pavol Haspra, p. *Don Fernando*)

Rodina Glembayovcov (r. Franek Chmiel, p. *Naci Glembay*)

1974

Škriatok (r. Karol L. Zachar, p. *statkár Dúbravský*)

Buddenbrookovci, 3-dielna televízna inscenácia (r. Vido Horňák, p. *Ján Buddenbrook ml.*)

Postupimská konferencia 1945 (r. Ivan Teren, p. *admirál V. Leahy*)

1975

Vivat Beňovský, 13-dielny televízny seriál (r. Igor Ciel, p. *Čičerin*)

Brána k domovu, 3-dielny televízny film (r. Jozef Medved', p. *generál Svoboda*)

Straty a nálezy 5-dielny televízny seriál (r. Stanislav Párnický, p. *primár Rovný*)

Svetlo severu (r. Daniel Michaeli, p. *Henry Page*)

Kean (r. Peter Mikulík, p. *princ Waleský*)

1976

Všetci tí čestní muži (r. Eva Sadková, p. *Sharrov*)

Demeterovci (r. Karol Spišák, p. *otec Demeter*)

Andersonwillský proces (r. Martin Hollý, p. *generál Lew Wallace*)

Americká tragédia, 3-dielna televízna inscenácia (r. Stanislav Párnický, p. *Belknap*)

1977

Doktor Jorge (r. Dušan Hanák, p. *doktor Jorge*)

Útek zo zlatej krajiny, 7-dielny televízny seriál (r. Franek Chmiel, p. *Dowsett*)

Vražda na 31. poschodí (r. Igor Ciel, p. *komisár Jensen*)

Louis Pasteur (r. Igor Ciel, p. *profesor Biot*)

Nemocnice na kraji města - 1. série (r. Jaroslav Dudek, p. *doktor Sova*)

1978

Už viem, čo urobím (r. Daniel Michaeli, p. *Strohe*)

Dnes platí regulačný stupeň č. 6 (r. Daniel Michaeli)

1979

Sesternica Beta, 3-dielna televízna inscenácia (r. Vido Horňák, p. *Crevel*)

Višňový sad (r. Jozef Budský, p. *Gajev*)

Eugen Onegin (r. Marta Gogálová, p. *knieža*)

Barbora Rösselová, 3-dielna televízna inscenácia (r. Igor Ciel, p. *Erazmus*)

Kraj sveta Istanbul (r. Jozef Palka, p. *Tomáš*)

1980

Stromy zomierajú postojáčky (r. Daniel Michaeli, p. *pastor*)

1981

Pasca (r. Stanislav Párnický, p. *rozprávač*)

Rembrandt van Rijn, 2-dielna televízna inscenácia (r. Miloš Pietor, p. *doktor Tulp*)

Pes pána generála (r. Ivan Teren, p. *generál Rampf*)

Maškaráda (r. Tibor Rakovský, p. *Arbenin*)

Nedokončená partia (r. Stanislav Párnický, p. *Kovalský*)

Ten okamih patrí mne (r. Oto Katuša, p. *Trigorin*)

Nemocnice na kraji mesta - 2. séria (r. Jaroslav Dudek, p. *primár Sova*)

1983

Spolužiak (r. Peter Mikulík, p. *Ludwig Fuchs*)

Karneval lásky (r. Jozef Bednárík, p. *muž*)

Prvý deň karnevalu (r. Miloš Pietor, p. *generál*)

Rodinná anamnéza (r. Pavol Haspra, p. *Tomáš*)

1984

Povstalecká história (r. Andrej Lettrich, p. *Ludvík Svoboda*)

1985

Veľká náruč (r. Franek Chmiel p. *K. A. Koger*)

Ulička stratených snov (r. Igor Ciel, p. *Tomáš*)

Zlatá krajina, televízna rozprávka (r. Ján Chlebík, p. *Kráľ*)

1986

Vec svedomia (r. Igor Ciel, p. *plukovník Kozák*)

Don Carlos, 2-dielna televízna inscenácia (r. Vladimír Strnisko, p. *Filip II.*)

Nástupca, 3-dielny televízny film (r. Konstantin Chudákov, p. *Douglas*)

Chlapec do náručia, 3-dielny televízny film (r. Miloslav Luther, p. *starý otec*)

1987

Tiene v raji, 2-dielna televízna inscenácia (r. Franek Chmiel, p. *Silvers*)

Diplomati októbra, 2-dielna televízna inscenácia (r. Ivan Teren, p. *Iľja Repnin*)

1988

Vianoce Adama Boronču (r. Franek Chmiel, p. *Peter*)

Stilmondský starosta (r. Ivan Teren, p. *starosta*)

1989

Roky prelomu, 5-dielny televízny seriál (r. Andrej Lettrich, p. *Ludvík Svoboda*)

Novináři, 2-dielna televízna hra (r. Ivan Petrovický, p. *Pustaj*)

Reverend, 2-dielna televízna inscenácia (r. Miloš Pietor)

1990

Puto najsilnejšie, 2-dielna televízna inscenácia (r. Ivan Teren, p. *Winton*)

Rozmar starej dámy (r. Karol Strážnický, p. *doktor Jakub*)

1991

Štúrovci, 5-dielny televízny seriál (r. Peter Mikulík, p. *Mikuláš Ostrolúcky*)

Jacobowski a plukovník (r. Martin Huba, p. *Jacobowski*)

Rozruch na onkológii, 2-dielna televízna inscenácia (r. Ľuba Velecká, p. *Egon Donovan*)

1993

Majstrovský kurz (r. Martin Huba, p. *Prokofiev*)

1994

Psí život (r. Franek Chmiel, p. *Slivka*)

1995

Albert, Albert (r. Jaroslav Rihák, p. *hlas Leva Tolstého*)

1996

Čierna ovca (r. Juraj Nvota, p. *Fekete*)

2001

Poslání s podrazem (r. Milan Růžička, p. *profesor Zahrádka*)

Nemocnice na kraji města – 3. série (r. Hynek Bočan, p. *primář Sova*)

2007

Nemocnice na kraji města – Nové osudy – 4. série (r. Viktor Polesný, p. *Sova*)

2009

Ladislav Chudík (dokumentárny film, r. Patrik Lančarič)